

# **O CINEMA NATIVO AMERICANO CONTEMPORÂNEO: EXPRESSÃO DA IDENTIDADE *POSTINDIAN***

**Joana Rocha de Bastos Rodrigues**

---

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Área de Especialização: Comunicação e Artes**

**MARÇO 2010**



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação realizada sob a orientação científica de  
José Manuel Costa e Teresa Botelho

## DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa,....de.....de.....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

Os orientadores,

---

---

Lisboa,....de.....de.....

Lisboa,....de.....de.....

*Ao meu pai*

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos orientadores desta dissertação, o Professor Dr. José Manuel Costa e a Professora Doutora Teresa Botelho, pela sua dedicação notável ao acompanhamento deste estudo.

Por outro lado, tendo em conta que a maioria dos filmes analisados nesta dissertação estão indisponíveis fora dos Estados Unidos da América, não me teria sido possível efectuar a minha pesquisa sem o precioso apoio de pessoas como Elizabeth Weatherford e Emelia Seubert, responsáveis pelo Film & Video Center do National Museum of the American Indian (NMAI), em Nova Iorque. Aqui lhes deixo o meu profundo agradecimento pela disponibilidade e atenção que dedicaram à minha investigação, antes e durante o meu trabalho no museu. Os meus agradecimentos estendem-se igualmente a outros colaboradores do museu, cujo profissionalismo e experiência constituíram fontes de valiosa informação: Nema Magovern, Mary Ahenakew, Ellen Jamieson, Chris Frazier e Justin Mugits.

Também ao realizador Sterlin Harjo devo um especial agradecimento, nomeadamente pelo tempo que dispôs para responder a uma entrevista sobre temas desenvolvidos neste estudo.

Deixo também uma palavra de reconhecimento aos meus familiares e amigos próximos, pela paciência e apoio que me dispensaram e sem os quais não poderia ter alcançado o resultado final da presente dissertação.

## RESUMO

### O CINEMA NATIVO AMERICANO CONTEMPORÂNEO: EXPRESSÃO DA IDENTIDADE POSTINDIAN

JOANA ROCHA DE BASTOS RODRIGUES

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema nativo-americano, *postindian*, mediação cultural, Gerald Vizenor, Chris Eyre, Sherman Alexie, Blackhorse Lowe, Sterlin Harjo, *Smoke Signals*, *The Business of Fancydancing*

Para vários povos nativos que partilham, historicamente, um processo de colonização, o cinema é actualmente uma forma de expressão poderosa. Assim, para além de permitir a liberalização da imagem dos grupos minoritários, funciona, igualmente, como uma forte estrutura de veiculação de soluções e problemas identitários. Com base no estudo do exemplo concreto do cinema nativo-americano contemporâneo de ficção, esta dissertação visa a problematização e análise de várias questões relacionadas com a interpenetração dos domínios culturais na actividade cinematográfica.

Partindo dos estereótipos imagéticos e sociais que ainda definem fortemente as experiências nativo-americanas, não só na sociedade como no cinema, esta dissertação aprofunda as possibilidades de reformulação ou fuga, por parte dos artistas nativo-americanos, aos preconceitos estabelecidos. Neste sentido, a questão central que se levanta neste estudo baseia-se na convergência de uma análise cinematográfica de objectos fílmicos e de uma que aborda os conteúdos culturais e identitários por eles veiculados. Coloca-se então a questão: de que forma poderão os nativo-americanos utilizar a linguagem cinematográfica para transmitir as questões complexas da sua identidade enquanto índios no séc. XXI?

Na tentativa da formulação de uma possível resposta a esta questão, parte-se do conceito cultural *postindian* defendido por Gerald Vizenor para apurar a viabilidade prática da revolução nas representações dos nativo-americanos no cinema. Com efeito, Vizenor defende que o “índio” é uma invenção colonial, uma ausência que não especifica a diversidade cultural das tribos nativo-americanas. O autor sugere então uma pós-identidade, no sentido em que a presença dos nativo-americanos tem de partir da desconstrução da ideia congelada e opressora de índio e da edificação de pontes entre o passado e o futuro. Tendo em conta a proposta de Vizenor, esta dissertação confronta a ideia de *postindian* com problemáticas de foro cultural, nomeadamente com os debates acerca da mediação entre a sociedade dominante e os nativo-americanos, especialmente ao nível da prática cinematográfica.

Relativamente à análise de objectos fílmicos, assume-se que uma das formas de desconstrução dos estereótipos relacionados com a imagem do índio é a confrontação directa com as ideias falsas, processo do qual o filme *Smoke Signals* é o exemplo

escolhido de pesquisa. Por outro lado, o filme *The Business of Fancydancing* surge como a possibilidade de construção de uma imagem nova que se demarca completamente das representações estereotipadas do índio de Hollywood. A propósito destes dois filmes, focam-se, igualmente, os esforços dos realizadores para introduzirem, no seu trabalho, construções formais ou narrativas singulares, directamente ligadas à sua experiência enquanto nativo-americanos. Além disso, os filmes tanto de Blackhorse Lowe como de Sterlin Harjo são referidos enquanto exemplos que permitem um aprofundamento de questões relacionadas com a estética nativo-americana e a sua ligação ao lugar, nos termos propostos por Steve Leuthold. A conclusão deste estudo incide no aprofundamento dos problemas de produção do cinema indígena e na discussão da relevância dos filmes nativo-americanos para a colocação em perspectiva da relação entre cultura e cinema.

## ABSTRACT

### CONTEMPORARY NATIVE AMERICAN CINEMA: EXPRESSION OF THE POSTINDIAN IDENTITY

JOANA ROCHA DE BASTOS RODRIGUES

**KEYWORDS:** Native American cinema, postindian, cultural mediation, Gerald Vizenor, Chris Eyre, Sherman Alexie, Blackhorse Lowe, Sterlin Harjo, *Smoke Signals*, *The Business of Fancydancing*

For several Native peoples that historically share a process of colonization, cinema is today a strong form of expression. Therefore, it allows the liberalization of the minority groups' image and equally functions as a solid medium to convey identity problems and solutions. Through the study of the case of Native American fiction cinema, this dissertation aims to analyze the issues connected to the interpenetration of the cultural domains in the cinematic activity.

Departing from the visual and social stereotypes that still strongly define Native Americans' experiences both in society and cinema, this study investigates the possibilities of a reformulation or escape, for native artists, from established biases.

In this sense, the central question that arises from this study is based on the convergence of a cinematic analysis of the filmic objects and of a consideration of the cultural and identity-related contents transmitted by them. We must then ask the question: "How can Native Americans use the cinematic language to convey the complex issues of their identity as Indians in the XXI century?"

When trying to answer this question, we accept the concept of "postindian" defended by Gerald Vizenor, which is used as a means to investigate the practical viability of a revolution in the representation of Native Americans in film. The author argues that the "*indian*" is a colonial invention, an absence that does not specify the cultural diversity of the American Indian tribes. Vizenor therefore suggests a post-identity, in the sense that Native Americans' presence must be built on the deconstruction of the frozen and oppressive idea of "*indian*" and on the edification of bridges between past and future. Considering Gerald Vizenor's line of thought, this dissertation confronts the notion of postindian with cultural issues, namely the debates around mediation between Euroamerican society and Native Americans, focusing on the cinematic activity.

As to the analysis of the filmic objects, it is assumed that one of the methods of deconstructing the stereotypes related to the image of the Indian is the direct confrontation with false ideas, of which the film *Smoke Signals* is the chosen example. On the other hand, *The Business of Fancydancing* emerges as the possibility of building a new image that distinguishes itself completely from the stereotyped representations of the Hollywood Indian. Both films are also studied according to their effort to bring the directors' experiences as Native Americans to their use of form and narrative structures.



Moreover, we will consider the debate about Native American Indian aesthetics and its connection to place, as defined by Steve Leuthold, taking Blackhorse Lowe's and Sterlin Harjo's films as examples. The conclusion of this study falls upon the practical problems of Indigenous production and upon the consideration of the relevancy of Native American films to the general discussion of the relationship between culture and cinema.

## ÍNDICE

Resumo .....	vi
Introdução .....	1
Capítulo I: Expressões Culturais e Artísticas <i>Postindian</i> .....	7
I. 1. A Desconstrução da Ideia de Índio.....	7
I. 2. O <i>Postindian</i> no Cinema.....	13
Capítulo II: Estudos de caso.....	25
II. 1. Confronto com o Estereótipo: <i>Smoke Signals</i> .....	25
II. 2. Criação de uma Nova Imagem: <i>The Business of Fancydancing</i> .....	37
II. 3. Outras Ironias: Sterlin Harjo e Blackhorse Lowe .....	48
Conclusão: Que Tipo de Cinema é Este? .....	57
Imagens .....	60
Filmografia .....	76
Bibliografia .....	77
Anexo .....	80
Índice Remissivo .....	82

## INTRODUÇÃO

“Global indigenous media are a powerful arena of cultural production through which indigenous filmmakers and activists take up Western media technologies to document indigenous cultural traditions, counter dominant media misrepresentations of indigenous people, and articulate indigenous cultural futures. Indigenous media production is a practice that simultaneously alters the visual landscape of mainstream media by representing indigenous faces, histories, and experiences onscreen, while serving a crucial social role offscreen to provide a practice through which new forms of indigenous solidarity, identity and community are created.”

Kristin Dowell (DOWELL, 2006: 376)

Na citação de abertura estão condensados os principais pontos que serão abordados nesta dissertação. Conforme é sugerido por Kristin Dowell, para vários povos nativos (que, acrescenta-se, partilham historicamente a sujeição a um processo de colonização) o cinema é actualmente uma forma de expressão poderosa. Para além de permitir a liberalização e libertação da imagem dos grupos minoritários, funciona como uma sólida estrutura de veiculação de soluções e problemas identitários. Com base no estudo do exemplo concreto do cinema nativo-americano, procurar-se-á a problematização e análise de várias questões relacionadas com a interpenetração dos domínios culturais na actividade cinematográfica. Assim, esta dissertação não irá recorrer à História do Cinema como principal fundamento, mas sim ao campo dos estudos culturais, que aprofundam directamente a análise aplicada de sistemas identitários e sociais. No entanto, uma breve contextualização histórica relacionada com o cinema de Hollywood (com o género *western*) e a forma como este cimentou o estereótipo do índio é imprescindível, no sentido da total compreensão do trabalho criativo dos realizadores e argumentistas nativo-americanos contemporâneos. Assim, a questão central que regerá esta investigação baseia-se na confluência de uma análise cinematográfica de objectos fílmicos e de um estudo dos conteúdos culturais e identitários por eles veiculados: de que forma poderão os nativo-americanos utilizar a linguagem cinematográfica para transmitir as questões complexas da sua identidade enquanto índios no séc. XXI?

No sentido da elaboração de uma resposta possível a este problema, será analisado com especial ênfase o conceito de *postindian* elaborado por Gerald Vizenor, à luz do qual serão abordados os filmes *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998, 89'), *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002, 103'), e a obra dos realizadores emergentes Blackhorse Lowe (*5<sup>th</sup> World*, 2005, 75'; *Shush*, 2003, 10') e Sterlin Harjo (*Barking Water*, 2009, 85'; *Four Sheets to the Wind*, 2007, 81'; *Goodnight Irene*, 2005, 13'). A principal premissa do ponto de vista de Vizenor no que diz respeito a uma identidade *postindian* é a distinção que o autor faz entre “índio” e “nativo”. Assim, Vizenor explica que o “índio” é uma invenção colonial, uma ausência que não especifica a diversidade cultural das tribos nativo-americanas. O autor acrescenta que a atitude *postindian* desconstrói a ideia de “índio”, criando desta forma uma presença nativa que edifica as “verdadeiras” identidades dos povos nativo-americanos através de uma ponte para o futuro. Gerald Vizenor sugere ainda que o conceito *postindian* se inspira na figura do *trickster*, que, através do humor e da ironia, questiona e desconstrói estruturas estabelecidas, revertendo-as, neste caso, a favor dos nativos.

Por conseguinte, o primeiro capítulo deste estudo procurará, sobretudo, clarificar o ponto de vista de Gerald Vizenor, confrontando a ideia de *postindian* com problemáticas do foro cultural, nomeadamente com os debates acerca da mediação entre a sociedade dominante e os nativo-americanos ao nível da prática cinematográfica.

Antes de se proceder à descrição do segundo capítulo da tese, é fundamental salientar as razões que subjazeram à escolha do *corpus* de análise proposto. Assim, os filmes apresentados são maioritariamente longas-metragens<sup>1</sup> de ficção lideradas criativamente por nativo-americanos. Cronologicamente, poderá demarcar-se um período de análise de onze anos que começa em 1998 com o primeiro filme escrito, realizado, produzido e interpretado por artistas nativo-americanos, *Smoke Signals*, e termina em 2009 com *Barking Water*, o último filme de Sterlin Harjo. O facto de terem sido escolhidos objectos de estudos tão recentes, além de demonstrar a presença da actividade artística nativo-americana no mundo contemporâneo, reconhece a eficácia de *Smoke Signals* como rampa de lançamento para novas experiências ao nível da expressão cinematográfica nativo-americana.

---

<sup>1</sup> No caso das curtas-metragens de Blackhorse Lowe (*Shush*, 2003) e Sterlin Harjo (*Goodnight Irene*, 2005), estas são analisadas em comparação com outros filmes dos realizadores, sendo focada a obra em detrimento da curta-metragem por si só. A referência à curta-metragem *Cow Tipping: The Militant Indian Waiter* (1992), de Randy Redroad é inserida no contexto da análise do filme *Smoke Signals*, no qual se centra o subcapítulo II.1. Confronto com o Estereótipo: *Smoke Signals*.

Foram escolhidas obras de ficção por permitirem um acesso mais directo às possibilidades de reinvenção da imagem dos nativo-americanos, já que os documentários revelam, pelo menos na sua génese, uma ligação directa à realidade. Através dos filmes de ficção, tentar-se-á perceber quais os limites na representação, para os artistas nativo-americanos, das culturas e comunidades das quais provêm. Apesar de o tema da presente dissertação não prever um discurso aprofundado acerca da produção do cinema nativo-americano contemporâneo, é importante, contudo, a consciencialização acerca da necessidade de redes de apoio que lancem este tipo de cinema. Se, em geral, a execução de um filme não termina quando este acaba de ser montado, mas, pelo contrário, só é consumada quando a obra é visionada, no cinema nativo americano, extremamente preocupado com a reformulação de uma imagem, o passo da exibição torna-se fundamental. Nesse sentido, os objectos fílmicos estudados nesta dissertação são exemplos eficazes, pois têm, na sua maioria, um notável currículo de circulação em festivais (incluindo o de Sundance) com várias nomeações, prémios e, sobretudo, um considerável número de espectadores.

Para além das razões acima descritas, todos os filmes escolhidos possibilitam a abertura de discussões essenciais para o desenvolvimento do tema proposto por este estudo. Assim, aproximam-se de forma directa do conceito de *postindian*, permitindo o aprofundamento da sua validade prática enquanto método de resistência nativo-americana, neste caso no domínio do cinema.

Por outro lado, sublinhe-se que os filmes de Chris Eyre, Sherman Alexie, Blackhorse Lowe e Sterlin Harjo são apenas exemplos retirados do cinema nativo-americano contemporâneo por razões específicas e não representam nem toda a complexidade de abordagens nem a variedade de pontos de vista, como o provam os trabalhos de Randy Redroad (*Cherokee*) ou de Shelley Niro (*Mohawk*).

Conforme sugerido anteriormente, para se compreender a análise da forma e conteúdo fílmicos a que esta dissertação se propõe, é necessário clarificar o que é entendido por estereótipo no que diz respeito aos nativo-americanos. Assim, serão referidos os estereótipos imagéticos e os estereótipos sociais, sendo que os dois praticamente se confundem. Os estereótipos ou ideias falsas relacionadas com o índio ao nível da sua representação imagética são anteriores ao cinema, em expressões artísticas como a literatura, a pintura e a ilustração. No que diz respeito à construção de uma imagem, o caso de Frederic Remington, que trabalhava para a revista *Harper*, é um

exemplo modelar. Remington, nas últimas décadas do séc. XIX, através dos seus desenhos que primavam pela dinâmica, pela tensão das batalhas e pelos retratos violentos, apercebeu-se do material que tinha mais sucesso junto de um público ávido da excitação da conquista do Oeste Americano (cf. BUSCOMBE, 2006). A imagem do nobre selvagem pacífico não era suficientemente estimulante e, por conseguinte, a do índio sanguinário e violento foi criando raízes, mais tarde transpostas para a imagem em movimento.

Ao tornar-se no género mais rentável de Hollywood, o *western* determinou incontornavelmente a imagem dos nativo-americanos na sociedade, através da construção de personagens planas, sem profundidade, sempre prontas para massacres injustificáveis. A descrença nas capacidades mentais e criativas dos nativo-americanos<sup>2</sup> é especialmente clara no facto de, nos vários *westerns* baseados nas suas vivências, os índios serem utilizados apenas como figurantes, para sobressaírem actores brancos que se “disfarçavam” de protagonistas nativos. O exemplo da escolha do actor Henry Brandon para o personagem Chief Scar do filme *The Searchers* (1956), de John Ford, é um exemplo claro deste processo.

No entanto, as evidências acima apresentadas, apesar de fazerem referência à representação distorcida e insuficiente dos índios, apenas atestam a importância do cinema nativo americano enquanto veículo de um ponto de vista mais justo. No que diz respeito aos estereótipos nascidos directamente da construção da imagem do índio, Ward Churchill, autor e activista, afirma:

“Nothing, perhaps, is more emblematic of Hollywood visual pageantry than scenes of Plains Indians Warriors astride their galloping ponies [...]. We have been served such fare along with the tipi, and buffalo hunt, the attack upon the wagon train and the ambush of the stagecoach until they have come so indelibly imprinted upon the American consciousness as to be synonymous with Indians as a whole [...].

[...] the period embodied in such depictions spans barely to three decades running from 1850 to 1880, the interval of warfare between the various Plains peoples and the ever encroaching soldiers and settlers of the United States. There is no “before” to the story, and there is no “after”. Cinematic Indians have no history before Euroamericans come along, and then, mysteriously, they seem to pass out of existence altogether.” (CHURCHILL, 1998: 168)

---

<sup>2</sup> Jacquelyn Kilpatrick, no livro *Celluloid Indians*, faz referência ao estereótipo da incapacidade mental em várias representações de nativo-americanos em *westerns*: “[...] the word dirty does imply stupidity, and we are all familiar with the terms *dirty redskin*, *filthy heathen*, and so forth. This follows the pattern of stereotype development Perkins notes: ‘The most important and *common* feature of the stereotypes of the major structural groups relates to their mental abilities. In each case the oppressed group is characterized as innately less intelligent’. [...] these ideas about Native intelligence took visible form in film – mental acuity has not generally been the celluloid Indian’s strong suit.” (KILPATRICK, 1999: xvii).

Nesta citação, Churchill refere indirectamente um dos principais estereótipos associados aos nativo-americanos que influenciou, durante vários séculos, a forma como os euro-americanos os consideravam. Assim, a ideia de *vanishing America* instaurou-se na sociedade dominante que, à força da repetição imagética do índio inserido em situações do séc. XIX, considerou que os nativo-americanos desapareceriam, naturalmente. É precisamente na desconstrução deste estereótipo que incide a linha orientadora desta dissertação: estudando a forma como os povos nativo-americanos superam, cinematograficamente, as ideias erradas sobre as suas culturas, procurar-se-á a evidência da sua presença activa no mundo da imagem contemporânea.

Por conseguinte, no segundo capítulo irá proceder-se à análise detalhada dos objectos fílmicos propostos, no sentido de uma sistematização da abordagem *postindian* presente em cada um dos casos. Com efeito, assume-se que uma das formas de desconstrução dos estereótipos relacionados com a imagem do índio é a confrontação directa com as ideias falsas, processo do qual o filme *Smoke Signals* é o exemplo escolhido de pesquisa. Por outro lado, o filme *The Business of Fancydancing* surge como a possibilidade de construção de uma imagem nova, desviando-se completamente das representações estereotipadas do índio de Hollywood. A análise a estes dois filmes procurará igualmente atentar nos esforços dos realizadores para introduzirem, no seu trabalho, construções formais ou narrativas singulares, directamente ligadas à sua experiência enquanto nativo-americanos. Por outro lado, focar-se-ão os filmes dos realizadores Blackhorse Lowe e Sterlin Harjo como exemplos que permitem um aprofundamento de questões relacionadas com a estética nativo-americana e a sua ligação ao lugar, nos termos propostos por Steve Leuthold. Finalmente, será mantida a referência ao conceito de *postindian*, salientando a edificação da presença nativa que tanto Lowe como Harjo incentivam, não só através dos seus filmes, como pelo próprio facto de serem activos enquanto realizadores, lutando assim por uma posição sólida no panorama cinematográfico emergente americano. Na conclusão, serão considerados os problemas práticos da produção indígena e o lugar dos filmes nativo-americanos na discussão geral sobre o relacionamento entre cultura e cinema.

Por último, é necessário esclarecer algumas escolhas ao nível da escrita do documento apresentado. Com efeito, no último subcapítulo da dissertação, (II.3 Outras Ironias), por razões de ordem prática, falar-se-á de “espaço” não em sentido abstracto, mas sim no contexto das culturas nativo-americanas, como sinónimo de lugar com

significado. Relativamente à nomeação de indivíduos e grupos<sup>3</sup>, optou-se pelo nome próprio seguido do nome da tribo ou proveniência, especialmente no caso dos artistas referidos na análise. Esta escolha relaciona-se com o facto de se pretender manter o rigor em questões culturais, nunca fechando a possibilidade de uma interpretação que relacione os filmes com aspectos característicos das diferentes tribos às quais pertencem os seus criadores. No entanto, em vários momentos ao longo do estudo, surge a necessidade de aplicar um termo que não seja tão específico e descreva a experiência nativo-americana em geral, no que ela tem de comum entre as várias tribos. A aplicação de um termo aglutinador destina-se, maioritariamente, a contextos de comparação entre as culturas nativo-americanas e a sociedade euro-americana. Assim, há períodos em que se poderá ler “os nativo-americanos”, “o ponto de vista nativo-americano” ou outras variantes que representam não a vontade de unificar várias abordagens e tradições divergentes, mas sim de distinguir, em determinado contexto, a experiência nativo-americana de outras experiências diferentes. Finalmente, quando, ao longo da dissertação, se refere o “cinema nativo-americano”, o termo indica a produção fílmica de ficção, não englobando a produção de documentários.

---

<sup>3</sup> Sobre este assunto, as opiniões são variadas. Num artigo disponível no site [www.infoplease.com/spot/aihmterms.html](http://www.infoplease.com/spot/aihmterms.html), Borgna Brunner enumera as diferentes possibilidades de nomeação (Native-American/American Indian) dos indivíduos nativo-americanos e as consequentes discussões ou críticas provenientes dos mesmos indivíduos. Assim, o termo “Native-American” é várias vezes acusado de ser demasiado aglutinador: “The term [Native-American] struck many as dry and bureaucratic, in much the same way that some dislike the Census Bureau’s use of Hispanic as an umbrella term to cover the whole of the U.S.’s diverse Spanish-speaking population.”. No entanto, no contexto da seguinte dissertação e de acordo com determinadas condições, o termo “nativo-americano”, surge como o mais adequado. Por outro lado, a escolha da nomeação “Índio Americano” traria desordem à clarificação dos fundamentos apresentados neste estudo, já que um dos elementos chave do ponto de vista *postindian* é a desconstrução da ideia de “índio”.



## CAPÍTULO I

### EXPRESSÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS *POSTINDIAN*

#### I.1 A Desconstrução da Ideia de Índio

“ [...] the conquest did not end with white America’s military triumph. Rather, throughout the twentieth century, white America has repeatedly enacted rites of conquest to confirm and extend its power over Native America, and these racial dynamics continue to shape contemporary American life. This power has taken a variety of forms. Whereas Native land and resources have long comprised the primary objects of the dominant culture’s desires, more recently, Native cultures and even identities have provided newer domains of conquest.”

Shari M. Huhndorf (HUHNDORF, 2001: 15)

Shari M. Huhndorf, nesta citação, faz um resumo pertinente da situação vivida pelos nativo-americanos contemporâneos, cujo estatuto social e político está ainda largamente subjugado à cultura dominante. Apesar desta dissertação se centrar, sobretudo, numa análise ao nível da imagem, o que se pretende igualmente é a compreensão de que um estudo imagético nunca poderia ser feito sem se considerar o contexto que envolve a vivência dos nativo-americanos, especialmente a relação de poder que os oprime e os mantém, nas palavras de Arnold Krupat, na categoria de “colónia interna” (KRUPAT, 2000: 73).

No entanto, a relação dos euro-americanos com as tribos nativas é complexa, especialmente se ultrapassarmos as evidências trágicas da dependência política e nos centrarmos no domínio cultural. Como é sugerido por Huhndorf, a existência de um “novo” movimento de aparente compaixão para com os povos nativos tem uma função muito específica na alimentação da consciência colectiva da sociedade dominante. Assim, a autora dá o exemplo do filme *Dances with Wolves* (1990), - vencedor de sete óscares da Academia - cuja apologia da cultura nativa é o espelho nu da vontade de distanciamento, por parte dos euro-americanos, da história violenta da conquista da

nação aos índios. Huhndorf refere também a necessidade que os euro-americanos demonstram de se aproximar da natureza e das culturas que lhe são mais próximas, numa tentativa de escapar à frieza e automatização do mundo moderno<sup>4</sup>. Por outro lado, as filosofias *New Age* subvertem tradições e rituais nativo-americanos em práticas de cura centradas no Eu, filtradas por uma perspectiva individualista que nada corresponde à origem das tradições em que se inspiram<sup>5</sup>. Perante a complexidade deste sistema de relações que, através de acções de aparente compaixão, acaba por manipular o acesso a espaços identitários, subentende-se a necessidade que o império mantém de domínio sobre a “colónia” que o enriquece culturalmente. Ora, para alguns críticos nativo-americanos, esta passagem da esfera de conquista territorial para a de conquista cultural apresenta perigo devido à dificuldade em definir limites e consequências no espaço psicológico dissimuladamente colonizado<sup>6</sup>.

Perante o contexto apresentado, o paralelismo com o texto fundador da teoria pós-colonialista é inevitável. *Orientalism*, escrito em 1978 por Edward W. Said, descreve concretamente o sistema eurocêntrico de definição do “Outro”, neste caso do mundo Oriental, no qual eram espelhados os preconceitos que tinham como objectivo último enaltecer as qualidades do império, comparando-o a um vizinho inferiorizado (SINGH/SCHMIDT, 2000: 16). Fazendo a analogia com a condição nativo-americana, as construções imagéticas são um forte aliado do paradigma colonizador que, através dos vários estereótipos do índio enraizados desde as conquistas territoriais, tem vindo a perpetuar várias ideias erradas associadas às tribos norte-americanas, entre elas a do

---

<sup>4</sup> Shari M. Huhndorf explica claramente a situação: “Over the last century, going native has become a cherished American tradition, an important - even necessary - means of defining European-American identities and histories. In its various forms, going native articulates and attempts to resolve widespread ambivalence about modernity as well as anxieties about the terrible violence marking the nation’s origins. These concerns are clearly central in *Dances with Wolves*, a fact that helps to explain its popularity.” (HUHNDRORF, 2001 : 2).

<sup>5</sup> “Such New Age fascinations with Native America reveal a series of disturbing problems. In New Age practices, “Native” traditions generally reflect a heavily European ethos. In this particular case, the fixation on self-discovery and self-healing articulate the very Western ideologies of bourgeois individualism.”, *Idem*, 163.

<sup>6</sup> Jana Sequoya Magdaleno, no artigo *How (!) is an Indian? A Contest of Stories, Round 2* comenta as consequências sofridas pelos nativo-americanos devido ao controlo da imagem do índio pela cultura dominante: “Although the figure of the authentic Indian is a figment of the popular imagination, it nevertheless has real consequences for contemporary American Indian peoples. [...] As an effect of the paradoxical injunction entailed by the figure of the American Indian (that is, if Indian, then not contemporary; hence, if contemporary, then not Indian), we ourselves have come to internalize the discourse of authenticity by which our lived histories are construed as invalid”. (MAGDALENO, 2000: 284).

primitivismo<sup>7</sup> (o exemplo do género cinematográfico *western* é um marco desta tendência). Não só essa imagem coloca as culturas nativas num nível diferente do do mundo contemporâneo como obscurece igualmente a sua potencialidade na relação com o futuro. Em termos concretos, estas ideias perpetuam a impossibilidade da ascensão dos povos nativo-americanos, ao construírem, num ciclo vicioso, uma imagem negativa que dificulta em grande medida a via da auto-suficiência.

No entanto, há autores optimistas que vêem na liberdade de expressão nativo-americana o princípio de uma transformação. Assim, numa atitude pós-colonialista de afirmação contra o império colonizador, acreditam na possibilidade da subversão dos panoramas restritivos em construções favoráveis à expansão em território criativo. Gerald Vizenor (*Anishinaabe*) é um desses autores que, ao longo da sua obra, propõe uma pós-identidade no sentido em que a verdadeira imagem do nativo americano tem de partir da desconstrução da ideia congelada e opressora de índio<sup>8</sup>. No entanto, o plano de combate sugerido pelo autor é complexo, baseando-se no estereótipo como arma contra si mesmo. Dessa forma, os conceitos de *hybridity* e *mimicry*, nos termos que o teórico Homi Bhabha defende, são fundamentais, enaltecendo a possibilidade de reversão de sistemas dominantes em dispositivos favoráveis aos povos colonizados. (BHABHA, 1994 apud SINGH / SCHMIDT, 2000: 23-24). Segundo Bhabha, o conceito de *hybridity* não é de todo um preconizador de uma síntese cultural homogénea. Pelo contrário, a ambiguidade e dupla consciência que dele advêm permitem a formação da identidade num terceiro espaço que não se identifica com nenhuma das instâncias anteriores (SINGH / SCHMIDT, 2000: 23/24). Por outro lado, Homi Bhabha explica que a ideia de *mimicry* é vantajosa para o colonizador na medida em que, ao aproximar o Outro de si mesmo, o transforma num ser reconhecível. No entanto, Bhabha defende que esta vantagem é apenas aparente porque, se por um lado as semelhanças são reconfortantes, o fruto da intervenção colonialista continua a ser uma outra coisa, nas palavras do autor “almost the same, but not quite” (BHABHA, 1994 apud SINGH / SCHMIDT, 2000: 24). Esta diferença torna-se então numa ameaça latente para o colonizador, que se apercebe que

---

<sup>7</sup> Shari M. Huhndorf comenta o exemplo da *Philadelphia Centennial Exposition*, exposição americana na qual era celebrado o progresso e a sua relação com a tecnologia. A autora descreve uma situação plausível de uma analogia para contextos contemporâneos: Exhibits of ‘primitive’ technologies such as weapons and tools highlighted the (white) nation’s achievements by showing how far civilization had evolved in relation to ‘less developed’ (usually a synonym for nonwhite) peoples, civilization’s still living ancestors.” (HUHNDORF, 2001 : 27).

<sup>8</sup> Judith Roof explica este fenómeno: “Post-identity looks both at the ways identity categories are deployed to sustain the status quo and at the ways alternative notions of identity already exist that defy, deconstruct, or perversely alter power asymmetries.” (ROOF, 2003: 3).

há áreas que nunca conseguirá nem controlar nem transformar completamente (SINGH / SCHMIDT, 2000: 24). Ora, é nestes domínios que se move o conceito de *postindian* defendido por Gerald Vizenor<sup>9</sup>, abrindo portas para uma sensibilidade cultural que antevê o futuro promissor duma transformação da *sovereignty* nativo-americana.

Vizenor, no livro *Postindian Conversations*, lança pistas sobre o seu plano de reformulação: “The *indian* is the absence, natives the presence, and an absence because the name is a discoverable, and a historical simulation of distinct native cultures.” (VIZENOR/LEE, 1999: 84). O que sobressai da afirmação de Vizenor é a diferença essencial que este faz entre índio e nativo-americano e a respectiva ligação aos conceitos de ausência e presença. Nesse sentido, a afirmação da presença activa dos nativo-americanos na sociedade contemporânea é essencial. Nas palavras do autor: “[...] my father, the postindian in motion to modernity [...] mocked the many romantic narratives about *indians*, and cut the nasty fix of savagism and civilization, in favor of his own stories of survivance.” (VIZENOR/LEE, 1999: 21)<sup>10</sup>. Assim, uma das premissas do pensamento de Vizenor é a existência de pontos comuns entre os nativo-americanos e a modernidade, realçando a sua capacidade de acompanhar o progresso e a evidente inserção nos problemas e vivências contemporâneos. O índio, por sua vez, é uma síntese colonialista que aglomera em si, aleatória e homogeneamente, a realidade plural das diferentes culturas nativas. Dessa forma, o termo acaba por servir apenas o imaginário dos colonos e não a verdade identitária dos nativo-americanos. Jacquelyn Kilpatrick é especialmente incisiva a este respeito, afirmando no livro *Celluloid Indians*:

“Authors cannot help but invest in their work their own preconceptions and attitudes. This is undeniably true in literary depictions of the inhabitants of the “New World” sent back to Europe by early explorers. They took back stories of wild savages that fit neatly into the preconceived notions the Europeans had of what a savage would be. This was the beginning of the “Indian” invention.” (KILPATRICK, 1999: 1)

Neste sentido o índio é então uma ausência, é a existência apenas na simulação e não no referente real. Edward Buscombe, em “*Injuns! Native Americans in the Movies*” confirma: “We have to recognize that for white people our view of Indians is always

---

<sup>9</sup> Amritjit Singh e Peter Schmidt falam da possibilidade real de a ideia de *mimicry*, num contexto pós-colonialista, se revelar, efectivamente, uma “arma” contra o sistema: “[...]postcolonial writing is not a menace just because of its opposition to colonial discourse, but even more from its disruption of colonial authority, from the real possibility that its mimicry is also mockery.” (SINGH / SCHMIDT, 2000: 24)

<sup>10</sup> Ainda sobre a relação dos nativo-americanos com a modernidade, o autor acrescenta: “[...] my *anishinaabe* grandmother, and my father were postindian immigrants, and in that sense postmodern natives on the move from the reservation to modernity, the industrial world of Minneapolis.” (VIZENOR/LEE, 1999: 21).

going to be one coloured by the assumptions we bring with us” (BUSCOMBE, 2006: 242). Complementando a afirmação de Vizenor com a de Kilpatrick e Buscombe, começa a delinear-se a noção de que a ideia de índio está mais próxima daquele que nomeia do que do nomeado. No entanto, tal conclusão não será tão elementar quanto parece e o autor, Gerald Vizenor, prontamente completa o seu raciocínio:

“The point is that we are long past the colonial invention of the *indian*. We come after the invention, and we are the postindians. That says more about who we are not, which is significant in identity politics, and nothing about who we are or might become as postindians.” (VIZENOR & LEE, 1999: 84)

Esta afirmação de Vizenor pressupõe que, na sua definição do que poderá ser a identidade nativo-americana, o autor necessita do termo ‘índio’, com o intuito de o desconstruir, não podendo, dessa forma, desligar-se dele totalmente<sup>11</sup>. Por outras palavras: há a sugestão de uma identidade que se oponha ao índio, resistindo-lhe. Nesse sentido, o autor apresenta uma ideia concreta do significado do termo *postindian*: “Postindians create a native presence, and that sense of presence is both reversion and futurity.” (VIZENOR/LEE, 1999: 84). Depreende-se assim, da seguinte citação referida que existe um “fazer” *postindian*, um gerar, um criar. Conclui-se então que esta ideia está intrinsecamente ligada ao campo da acção: cada nativo deverá resistir ao ‘índio’ (ou ao Outro<sup>12</sup>) que nele é projectado e essa resistência deverá ser feita através da afirmação da sua presença, criando movimentos contrários aos do estereótipo. No sentido da compreensão total do termo defendido por Vizenor, valerá a pena atentar à sua raiz etimológica. *Postindian* significa “após o índio”, ou seja, há uma base cronológica que apoia a existência do conceito. De acordo com o raciocínio do autor, mais importante do que significar literalmente “após o índio”, o termo *postindian* significa “não-índio” e, nesse sentido, a sociedade nativo-americana anterior aos colonizadores, será a sociedade “não-índia” por excelência. Por outras palavras, será a sociedade *postindian* por

---

<sup>11</sup> Judith Roof, no seu artigo Thinking Post-Identity, refere exactamente este mecanismo: “ they [the “posts”] suggest a leap ahead, a departure from older ways of thinking into more radical concepts that overturn assumptions and question established “truths”. On the other hand, all “posts” are dependent upon an entwined inextricably with the concepts implied by their roots words. The very significance of the “post”-ing gesture depends upon large-scale familiarity with an older concept, the prefix signaling a hopeful shift in perspective.” (ROOF, 2003: 1)

<sup>12</sup> Isabel Santaolalla, na introdução ao livro *New Exoticisms: Changing Patterns in the Construction of Otherness* afirma: “Admittedly, however, the West’s supremacy and the long-lasting impact of the European imperial project have historically granted it the upper hand in defining and constructing its Others as “the” Other.” (SANTAOLALLA, 2000: 9) O conceito de *postindian* vem assim resistir a esta tendência dominante, tentando absolver os princípios opressores que encerram os nativos dentro da ideia de índio ou, por outras palavras, do *Outro* que os colonizadores encontraram aquando da sua chegada ao continente americano.

excelência. Vizenor afirma: “So the postindian names, in an ironic sense, are the actual names of native creation, such as *anishinaabe*, that transpose the *indian* simulations.” (VIZENOR/LEE, 1999: 156). Com efeito, tentar provar que a expressão máxima da ideia de *postindian* se encontra na sociedade nativo-americana anterior ao próprio conceito parece despropositado. No entanto, afirmar, agora, que os nativos antes de Colombo eram *postindians* é em si mesmo uma atitude *postindian*, que reverte a lógica dos acontecimentos, que a contraria, que a ironiza. E a ironia está no facto de continuar a existir a relação basilar entre o termo *postindian* e a ideia de índio, pois o que nesta situação há de *postindian* é a irreverência da afirmação e não o seu rigor factual. Será importante, neste momento, investigarmos quais as características que constituem o cerne deste modo de agir. Num outro capítulo do livro *Postindian Conversations*, pode ler-se: “Survivance is not just survival but also resistance, not heroic or tragic, but the tease of tradition [...]” (VIZENOR/LEE, 1999: 93). Nesta citação, Gerald Vizenor faz referência à forma como deve agir o *postindian*: resistindo, não de forma trágica ou heróica (como seria a expectativa dos euro-americanos), mas sim através duma arma mais poderosa que apenas alguém com um *native sense of presence* deteria: a ironia, o humor, a capacidade de *troçar*. O autor acrescenta noutro momento: “The native art of teasing embraces the obvious with intrigue and irony” [...] (VIZENOR/LEE, 1999: 26) e, complementando esta ideia: “Even so, many native actors take pleasure in playing *indians* in the movies and that could be another postindian irony.” (VIZENOR/LEE, 1999: 157).

Em suma, se a atitude *postindian* consiste, na sua essência, em contrariar a ideia de índio, a ironia é o seu instrumento privilegiado. As acções inesperadas (como, por exemplo, um actor nativo a representar o seu próprio estereótipo), surgem então como exemplos de ironias supremas que quebram as expectativas e questionam ideias pré-estabelecidas, assegurando assim a continuidade das culturas nativo-americanas.

## 1.2 O *Postindian* no Cinema

Para ser possível relacionar as questões identitárias dos nativo-americanos com o cinema, é inevitável considerar de que forma se traduz o conceito de *postindian* através deste *medium*. Será pertinente começar pelo exemplo de Gerald Vizenor que, nos anos oitenta, teve uma experiência no mundo cinematográfico através da escrita do argumento para o filme *Harold of Orange* (1984). Neste caso, tendo em conta o produto final, não será difícil adivinhar uma das questões que possivelmente regeram Vizenor no começo do projecto: como representar o conceito de *postindian* num filme?

Seguindo o estudo iniciado no subcapítulo anterior, começam a tornar-se explícitas as semelhanças que transparecem entre a ideia de *postindian* da qual Vizenor é apologista e uma personagem profundamente familiar às culturas nativo-americanas: o *trickster*<sup>13</sup>. Este ser capaz de adquirir diferentes formas, sendo a mais comum a de um animal (tem também a capacidade de mudar de sexo), é uma divindade nos mitos da criação de várias tribos, mantendo a sua importância na tradição cultural de vários povos nativos desde os seus primórdios civilizacionais. Não sendo detentor de uma aparência estável, a figura do *trickster* é, contudo, reconhecível através de alguns traços essenciais. Segundo Paul Radin: “Laughter, humour and irony permeate everything Trickster does.” (RADIN, 1956: xxiv) sendo que o autor acrescenta: “[...] he, Trickster, is already present, exhibiting his true nature as [...] the spirit of disorder, the enemy of boundaries.” (RADIN, 1956: 185). Implícita à frase citada está a sugestão de que a inconstância e a imprevisibilidade são marcas essenciais desta entidade. Consequentemente, limites, códigos morais, sociais e até linguísticos são por ela quebrados pois, não havendo uma regra, a exceção passa a constante, tornando os códigos indecifráveis e, dessa forma, ultrapassados<sup>14</sup>. Também Kilpatrick explica de

---

<sup>13</sup> Importa referir que o *trickster* é uma das figuras mais antigas da história da Humanidade, sendo possível encontrá-lo, embora sofrendo alterações, na mitologia de diferentes povos como por exemplo a Grécia Antiga, China, Japão (RADIN, 1956: xxiii) e, acrescenta-se, África.

<sup>14</sup> Podemos encontrar paralelismos entre a acção do *trickster* e a acção desenvolvida por Gerald Vizenor na sua obra: “Vizenor uses language to shake up fixed meanings, to liberate the thinking of his readers. In *Bearheart* and elsewhere he engages in wild world play. For example, he frequently coins words and phrases like ‘bioavaricious’ itself, using these neologisms to suggest new perspectives.” (BLAESER, 2005: 263). São igualmente evidentes as semelhanças entre este jogo de palavras e a acção de uma figura *trickster* encontrada na mitologia e tradição africanas: o *signifying monkey*. Esta personagem, com características semelhantes à do *trickster* da cultura nativo-americana, é especialmente conhecido pela forma como joga com os sentidos denotativo e conotativo das palavras, testando os seus limites e criando novos sentidos. Para uma análise profunda deste assunto, consultar o livro *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*, de Henry Louis Gates Jr.

forma sucinta: “A trickster always turns things upside down.” (KILPATRICK, 1999: 186). Urge, desta forma, colocar a questão: não será também o objectivo último da atitude *postindian* o questionamento da lógica “natural” dos acontecimentos? Contrariando a evidência, revertendo códigos, ironizando-os, tornando-os objectos de riso, a essência *postindian*, segundo o que Vizenor sugere, parece encontrar os seus gestos no *trickster* que, durante gerações, viajou através da tradição oral nativo-americana, chegando ao séc. XX com escassas marcas da contaminação cultural dos últimos séculos<sup>15</sup>. Assim se torna mais claro o vínculo entre o conceito de *postindian* e a figura do *trickster*, se for tida em conta, precisamente, a vontade que Gerald Vizenor demonstra em reavivar a relação dos nativos com o seu passado pré-colonial e a importância dessa ligação para o esclarecimento das questões identitárias vividas pelos nativos americanos no mundo contemporâneo. Contudo, a prova que constitui ainda a maior evidência da relação entre o conceito de *postindian* e o de *trickster* é o facto de Vizenor ter usado, precisamente, esta última personagem como ideia central da sua história para *Harold of Orange*<sup>16</sup>. Jacquelyn Kilpatrick, acerca deste filme, comenta:

“Gerald Vizenor’s creation, *Harold of Orange*, is a thirty-minute baptism in the laughter-ridden whitewater of tricksterdom. [...] Harold of Orange stars the tricksters, is the work of a trickster, and given celluloid life becomes a trickster. [...] At the beginning of *Harold of Orange*, before the opening credits, before the name of the production company (Film in the Cities), or before any sound, the trickster’s manifesto rolls up the screen” (KILPATRICK, 1999: 183)<sup>17</sup>.

Como sugere Kilpatrick, não só as personagens são *tricksters*, agentes da ironia e humor dentro da história e na relação entre as pessoas, mas também o próprio criador da obra e a história em si nos surgem como *tricksters*, trazendo inevitavelmente esta

<sup>15</sup> Paul Radin, na nota introdutória do seu livro *The Trickster: A study in American Indian Mythology*, afirma: “Few myths have so wide a distribution as the one, known by the name of *The Trickster*, which we are presenting here. For few can we so confidently assert that they belong to the oldest expressions of the mankind. Few other myths have persisted with their fundamental content unchanged.” (RADIN, 1956: xxiii).

<sup>16</sup> Outra confirmação de que Vizenor adoptou o *trickster* como o veículo preferencial para as suas ideias é o facto de o autor usar essa figura não só como personagem nas suas histórias mas também como modelo de actuação na sua obra. Sobre a escrita de Gerald Vizenor, Kimberly M. Blaeser afirma no seu artigo “Postindian Liberation”: “*Bearheart* begins [...] at least a group of eight sometimes overlapping novels involving trickster figures and employing a trickster dynamic in their narrative structures. [...] But the referential texture of Vizenor’s fiction involves more than this narrative fluidity; it involves continuous juxtaposition of supposedly separate realms of experience and knowledge.” (BLAESER, 2005: 262).

<sup>17</sup> O *trickster manifesto* que surge no início do filme *Harold of Orange* é o seguinte: “Harold and the Warriors of Orange are descendants of the great trickster who created the new earth after the flood. But the trickster was soon word driven from the land by the white man, who claimed the earth has his own and returned to the trickster only what he couldn’t use. Now, Harold and Warriors of Orange, tribal tricksters determined to reclaim their estate from the white man, are challenging his very foundations.” (KILPATRICK, 1999: 183).



dimensão à construção das imagens, dos planos, da sua composição. Vizenor, quando questionado por Robert Lee acerca de *Harold of Orange* explica:

**“Robert Lee:** What lay behind Harold, the trickster character in your film?

**Gerald Vizenor:** Two things: the actual play of language in the script and the tease of images in Harold of Orange. [...] the second thing is the ironic tease of obvious visual images in the film, such as the structural reversal of team names at a baseball game. The natives arrive with the word “anglo” printed on their red T-shirts, and the foundation directors wear the name “indian” on their white T-shirts.” (VIZENOR/LEE, 1999: 71).

Neste caso, a aplicação ao cinema do conceito de *postindian* que Gerald Vizenor defende apresenta soluções não só ao nível do argumento como também ao nível da realização. Em termos concretos, uma das propostas do autor como alternativa às imagens estereotipadas dos índios é, não uma fuga obrigatória e total às mesmas, mas um tratamento diferente, através de um mecanismo de reapropriação: uma abordagem *postindian* repleta de ironia e humor. O autor dá um exemplo:

“Consider how an original postindian script might overtake the simulations in any movie. *Dances with Wolves* and *Little Big Man* would become ironic movie stories in a postindian production. The ironies might even double because most audiences would resist the tease of simulations.” (VIZENOR/LEE, 1999: 157).

Esta ideia de cinema nativo que Vizenor pôs em prática, fazendo a reciclagem de estereótipos através da ironia, levanta, inevitavelmente, questões ao nível da mediação cultural, sendo que há diferentes abordagens desta questão. Quentin Youngberg, no seu artigo “Cultural Mediation and the Possibility of a Native Counter-Cinema”, descreve o que considera ser o problema:

“[...] television and film are not traditional forms for conveying Native knowledge; there is nothing intrinsically Native about film in general. Moreover, because it is a medium that involves, evolves, and engenders its own conventions for representation, any cultural content for which film is the chosen vehicle for transmission will inevitably undergo a series of very complex processes of mediation which is endemic to the process of film production [...]” (YOUNGBERG, 2006: 2).

O que está subjacente à afirmação de Youngberg é a sua preocupação com a aparente impossibilidade de um cinema genuinamente nativo-americano que consiga sobreviver à “ameaça” da mediação cultural. Segundo o autor, o facto de muitos dos filmes nativo-americanos dependerem de financiamento atribuído por instituições e por

programas governamentais que requerem um período de formação técnica<sup>18</sup>, acaba por condicionar a genuinidade do produto final, assim contaminado por esquemas pré-concebidos de desenvolvimento de ideias (Cf. YOUNGBERG, 2006: 2). Apesar do raciocínio de Youngberg aparentar uma coerência inquestionável, há alguns aspectos relacionados com este ponto de vista que é importante aprofundar. Assim, a ideia de mediação cultural exposta pelo autor exclui o fundamento dialógico normalmente associado a este tipo de relacionamento. No caso apresentado, apesar de Youngberg reconhecer que existe um contacto evidente entre as culturas nativas e a cultura dominante, acaba por explicitar unicamente as limitações que o cinema impõe à liberdade de expressão nativo-americana, não explorando os resultados da influência contrária. Youngberg expõe a sua dúvida concretamente: “[...] how can a Native film survive as a Native film if it is always-already overdetermined by the technical conventions of a Non-Native institutional practice?” (YOUNGBERG, 2006:2). O autor, ao formular a questão nos termos “survive” ou “always-already overdetermined” referindo-se ao objecto fílmico nativo-americano, reitera a convicção de que este suposto diálogo decorre entre duas entidades de poder desproporcional. O que resulta desta formulação é a dicotomia opressor/subjugado que, ao acentuar as divergências em detrimento da potencialidade da confluência, constitui uma abordagem derrotista da mediação cultural. No entanto, há autores que reagem de forma diferente a esta ideia de interacção e mediação culturais, tal é o caso de Beverly R. Singer, em *Wiping the War Paint Off the Lens: Native American Film and Video*:

“An essential element of my work is that I avoid using traditional film categories to discuss Native film and video. Terms that identify films as “avant-garde”, “documentary” or “ethnographic” limit the understanding and information contained in Native films and videos, and they are not natural categories within our experience. By avoiding comparison of American Indian cultures with dominant white Euro-American culture terms, this study advances the dialogue about the influence of Native culture on filmmaking.” (SINGER, 2001: 3).

Singer, na sua afirmação, aborda implicitamente a questão da mediação cultural do ponto de vista exactamente oposto ao de Youngberg. Mais uma vez, o contacto entre as culturas nativo-americanas e a cultura dominante é reconhecido, mas, neste caso, não há uma preocupação alarmista com a influência negativa que as estruturas cinematográficas poderão exercer sobre a singularidade expressiva dos nativo-

---

<sup>18</sup> O filme *Smoke Signals* é um bom exemplo desta situação. O realizador Chris Eyre desenvolveu a sua ideia num workshop oferecido pelo *Sundance Institute* que, por sua vez, tem programas de incentivo e apoio prático à concretização de projectos.

americanos. Pelo contrário, Beverly R. Singer sugere um afastamento de estruturas naturais ao cinema (como a categorização), celebrando assim a influência que a abordagem nativo-americana poderá exercer no cinema em geral. O que é insuficiente no raciocínio de Youngberg, no sentido de um diálogo justo que apoie a mediação cultural, surge assim em excesso no discurso de Singer. Assim, Beverly R. Singer acredita que a aceitação das “predefinições” do cinema é em si uma limitação à criatividade nativo-americana, que, segundo a autora, é independente de classificações “externas”. Desta forma, é pertinente a analogia entre este ponto de vista e a definição de pós-colonialismo que Simon During apresenta, num outro contexto: “the need, in nations and groups which have been victims of imperialism, to achieve an identity uncontaminated by universalist or Eurocentric concepts and images” (DURING, 1987, apud SINGH / SCHMIDT, 2000: 22). Apesar de uma visão otimista do cinema enquanto expressão privilegiada dos universos nativo-americanos (ao ponto de considerar o cinema como passível de ser alterado pela criatividade dos artistas nativos), Singer, tal como Youngberg, vê a interacção cultural e o consequente diálogo como áreas problemáticas que facilmente se aproximam da opressão.

Vale a pena, no seguimento da linha de pensamento de Beverly R. Singer, abrir uns parênteses no raciocínio geral que subjaz a esta discussão, para referir aspectos profundamente ligados, no entanto, à problematização a que se propõe esta dissertação. Assim, é fundamental perceber qual o impacto que as questões culturais têm na história do cinema enquanto expressão artística. No entanto, qualquer incursão por esta via deverá ser cautelosa. Apesar de este não ser o tema central da pesquisa, é importante mencionar a existência de estudos detalhados que abordam precisamente a influência da cultura na linguagem cinematográfica. Assim, David Bordwell, autor de um estudo sobre esta matéria (*On the History of Film Style*), critica a assunção de que a linguagem cinematográfica é um resultado directo de um determinado contexto cultural, problematizando a viabilidade deste relacionamento (cf. BORDWELL, 1996). Contudo, através da análise concreta de objectos fílmicos, esta dissertação procura constatar não só a demarcação do cinema nativo-americano das convenções de representação do índio, como a relação entre a expressividade dos nativo-americanos e as culturas que os alimentam, não fechando, dessa forma, a possibilidade de uma ligação produtiva entre cultura e cinema. Por conseguinte, a forma como Singer articula a questão é próxima do problema de fundo levantado pelo relacionamento dos nativo-americanos com o

cinema, no sentido das renovações possíveis deste *medium* enquanto arte. Urge então questionar: será que as possibilidades de inovação que o cinema pode esperar virão de culturas como as nativo-americanas, exteriores a este meio da imagem? Em vez da assunção imediata de que é impossível trazer inovação ao cinema, talvez fosse pertinente e mais produtivo problematizar a hipótese de os nativo-americanos terem ou não o potencial de trazer “autenticidade”, tanto visualmente como a nível estrutural, à arte cinematográfica. No entanto, essa “autenticidade” não deverá estar obrigatoriamente relacionada com a “pureza” cultural, mas, isso sim, com a “frescura” que só um olhar ainda em fase de experimentação e pouco habituado à expressão artística em causa poderá suportar. Neste sentido, o esforço de Beverly R. Singer para impulsionar o avanço na “influence of Native culture on filmmaking” deve ser tido em especial atenção pela sua pertinência e alusão a questões cinematográficas basilares.

Vale também a pena esclarecer que há diferentes níveis de relacionamento dos nativo-americanos com a cultura da imagem, os quais não deverão ser confundidos. Assim, é evidente que as culturas nativo-americanas estão informadas no que diz respeito ao cinema, especialmente no mundo actual, onde a circulação de informação é rápida e plurivectorial. Estas culturas têm igualmente conhecimento da História da 7ª arte, o que é comprovado pela existência de obras importantes nesta área, como por exemplo o livro *Celluloid Indians*, da autora nativo-americana Jacquelyn Kilpatrick.

No entanto, pode falar-se de “frescura” no sentido em que a passagem de práticas relativas ao cinema, de geração em geração, não condiciona as culturas nativo-americanas, cujos esforços neste domínio remontam a um período comparativamente recente. Ou seja, quando nesta dissertação se fala da capacidade de dominar as técnicas cinematográficas por parte dos nativo-americanos, tal não invalida a asserção de que os mesmos indivíduos possam ser capazes de um olhar de certa forma “novo”, por não carregarem em si todo o peso da história da construção cinematográfica.

Recuperando a direcção do raciocínio anterior a esta nota, é importante considerar a ideia de autenticidade, neste caso da cinematografia nativo-americana, que ocupa um lugar de realce nas abordagens tanto de Quentin Youngberg como de Beverly Singer. Assim, coloca-se a questão: como é que se poderá medir a autenticidade de um filme em relação ao seu conteúdo cultural? Tendo em conta o panorama dos nativo-

americanos actualmente<sup>19</sup>, os princípios de avaliação da autenticidade terão de adaptar-se a uma cultura que negocia diariamente o seu território com o poder dominante e as respectivas tradições imagéticas. Ora, Gerald Vizenor, para além de defender uma ideia que tem em conta um contexto mais próximo desta realidade vivida por uma grande parte dos nativo-americanos, pode ser considerado um optimista relativamente à mediação cultural. Para Vizenor, é possível retirar vantagens da interacção se esta for mediada pela atitude *postindian*. Por sua vez, esta atitude pode manifestar-se através da desconstrução das ideias ou mecanismos existentes ao utilizá-los de forma irónica, em benefício dos supostos “desprivilegiados”. Quentin Youngberg, ainda no mesmo artigo em que problematiza a mediação cultural e o conceito de autenticidade, acaba por reconsiderar estas questões, dando o exemplo de Sherman Alexie e Chris Eyre:

“In both Sherman Alexie’s and Chris Eyre’s cases, to harp on authenticity or to bemoan cultural mediation in their work is inimical to their designs as artists seeking to represent a certain truth about their experiences as Native people. Part of that truth involves portraying the cultural complexities that arise from a few centuries of geographical, political, and cultural contact, contact that has often been violent but has nonetheless been fundamental to the constitution of both Native and non-Native experiences today.” (YOUNGBERG, 2006: 3).

Youngberg chega à conclusão de que, para que seja possível um discurso fecundo, é necessário ultrapassar o nível no qual a única possibilidade da expressão autenticamente nativo-americana é directamente proporcional ao grau de imaculabilidade cultural que essa expressão carrega em si. No domínio do cinema, talvez pela “novidade” deste *medium* no contexto artístico nativo-americano, este avanço parece ser ainda mais complexo e delicado (como se pôde constatar pelos exemplos dados) enquanto que, no que diz respeito, nomeadamente, à literatura nativo-americana, a problematização tem lugar já noutro patamar de discussão. Basta atentar no estudo *Postcolonialism, Ideology, and Native American Literature*, de Arnold Krupat<sup>20</sup>, no qual se foca a obra dos escritores nativos N. Scott Momaday e Leslie Marmon Silko. O artigo concentra-se em livros destes autores nos quais é visível a utilização de estruturas convencionais da literatura ocidental que, contudo, veiculam

---

<sup>19</sup> Arnold Krupat, no seu artigo intitulado *Postcolonialism, Ideology, and Native American Literature* comenta a situação dos nativo-americanos no seu relacionamento com a cultura dominante: “Yet contemporary Native American literature cannot quite be classed among the postcolonial literatures of the world for the simple reason that there is not yet a “post-“ to the colonial status of Native Americans. Call it domestic imperialism or internal colonialism; in either case, a considerable number of Native people exist in conditions of politically sustained subalternity.” (KRUPAT, 2000: 73).

<sup>20</sup> O artigo pode ser encontrado na colectânea de textos organizada por Amritjit Singh e Peter Schmidt intitulada: “Postcolonial Theory and the United States – Race, Ethnicity and Literature”.

nestes casos um ponto de vista ligado às culturas nativo-americanas<sup>21</sup>. Continuando na linha deste argumento, retomemos o domínio do cinema, ao relembrar o que Jacquelyn Kilpatrick afirma sobre a personagem Harold do filme escrito por Gerald Vizenor: “He moves between the teams as a trickster must move between the worlds presented to him.” (KILPATRICK, 1999: 191). Assim, o que Vizenor propõe é que a melhor forma de transmitir a “raiz” nativo-americana é através da adaptabilidade gerida pela ironia e humor. Nesse sentido, a ideia de tirar proveito dos estereótipos, de imagens e estruturas já existentes, trocando-lhes a lógica e o sentido, poderá ser um bom caminho para a expressão plena desse carácter intrinsecamente nativo. Por outro lado, a atitude *postindian* tem um lado prático que permite a possibilidade de evoluções reais na desconstrução dos estereótipos relacionados com o índio. Assim, para que as representações erradas dos nativos comecem a ser substituídas por imagens mais próximas das suas mundividências, é necessário que estas mesmas imagens cheguem igualmente ao público que dá vida ao estereótipo, fazendo-o repensar seriamente os seus preconceitos.<sup>22</sup> Dessa forma, se esse público está familiarizado com um esquema de categorização de filmes, uma boa estratégia pode ser, aplicando a ideia de *postindian*, a de usar essa familiaridade para, subtilmente, introduzir ideias diferentes daquelas às quais esse público está habituado. A circulação livre entre dois mundos, o do imaginário branco e o do imaginário nativo, afigura-se assim como a promessa de liberdade para os nativo-americanos até então enclausurados na imagem do índio. Corroborando esta ideia, Youngberg comenta, sobre o filme *Harold of Orange*: “Always ironic, Harold (and Alexie and Eyre) is quite self-conscious about the ways he “uses the Master’s tools” against the Master himself.” (YOUNGBERG, 2006: 3).

---

<sup>21</sup> Nas palavras de Arnold Krupat, em *Postcolonialism, Ideology, and Native American Literature*: “Even though contemporary Native writers write in English and configure their texts in apparent consonance with Western or Euroamerican literary forms – that is, they give us texts that look like novels, short stories, poems, and autobiographies – they do so in ways that present an ‘English’ nonetheless ‘powerfully affected by the foreign tongue’, not by Hindi, Greek, or German, of course, and not actually by a ‘foreign language’, inasmuch as the ‘tongue’ and ‘tongues’ in question are indigenous to America.” (KRUPAT, 2000: 77). Numa outra parte do artigo, Krupat dá o exemplo concreto de Leslie Marmon Silko que, no livro *Almanac of the Dead*, tenta lutar contra o sistema dominante ao propor a mudança do foco no eixo Este/Oeste para o eixo Norte/Sul: “This “looking south” rather than “facing west” is not only a change of geographical perspective but also a metaphor for a change of cultural and political value.” (KRUPAT, 2000: 89).

<sup>22</sup> Quentin Youngberg refere exactamente esta ideia: “Native film today has to be concerned with reaching a non-Native audience in order for its program for changing minds about Natives to become a reality. Aesthetic alienation, in its purest form, is antithetical to the ethnic politics of Native cinema.” (YOUNGBERG, 2006: 7).

Para além da personagem criada por Vizenor, o autor refere, na citação, duas figuras incontornáveis da produção artística nativo-americana contemporânea: o realizador Chris Eyre e o escritor Sherman Alexie, autores do filme *Smoke Signals* (1998), cuja análise detalhada será feita no capítulo seguinte. A menção que Youngberg faz de ambos ao lado de Harold não é de todo gratuita. Assim como Harold (ou Vizenor), também Alexie e Eyre fazem uso dos estereótipos relacionados com o índio para os contrariar, aludindo a ideias preconcebidas que, através do humor, são desmanteladas.<sup>23</sup> *Smoke Signals*, inscrevendo-se na categoria de *road movie* (Cf. LADERMAN, 2002: 227) ou *buddy film* (Cf. YOUNGBERG, 2006: 3), consegue alcançar públicos cujos estereótipos procura desmontar, e aos quais, de outra forma, o filme provavelmente não chegaria. Youngberg confirma isto mesmo ao escrever:

“The humorous treatment of Native politics helps to ease the critique for an audience that might not appreciate being assailed directly. The content of the political critiques in the film, in short, are mediated both by the films’ genre (a buddy film/comedy) and by broader audience the film seeks to reach, and it is this mediation that confers power to the film because it enables Alexie and Chris Eyre to reach an otherwise disinterested audience [...]” (YOUNGBERG, 2006: 3).

No entanto, há autores que criticam este esforço de Alexie e Eyre, considerando que, ao tentar que o filme seja aberto a um público mundial<sup>24</sup>, escritor e realizador sacrificaram a “autenticidade” nativo-americana do filme. Como já foi demonstrado anteriormente, a discussão acerca da autenticidade é falaciosa, mas, no entanto, ainda muito presente na abordagem ao cinema nativo-americano. Jacquelyn Kilpatrick é explícita em relação a este assunto: “[...] in some important ways, they probably should be ‘taken to the rug’ for letting the opportunity to make a high-profile film with a truly American Indian aesthetic pass them by” (KILPATRICK, 1999: 230). O que esta citação demonstra é que a questão da mediação cultural é complexa e a vontade da “autenticidade” nativo-americana está mais enraizada do que aquilo que se poderá pensar, não só em círculos exteriores aos nativos, o que poderia ser lido como fruto do

---

<sup>23</sup> Sobre o trabalho de Sherman Alexie no argumento do filme *Smoke Signals*, Beverly R. Singer afirma: “While Masayesva relied on historical parallels and real-life events to expose some of the effects on Indians of the years of stereotyping, Sherman Alexie (Spokane/Coeur d’Alene) confronted the stereotypes by turning them on their heads and getting people to laugh with Indians, rather than at them.” (SINGER, 2001: 7).

<sup>24</sup> Kilpatrick cita Sherman Alexie acerca de *Smoke Signals*: “He says, ‘I want everybody in the world to see this movie. I’m not interested in making movies that don’t appeal to a lot of people. So in some ways Chris and I are in the unique position of having to make this be a very accessible film in order for this to happen. Perhaps now, based on the success of this film, Indian filmmakers can get a little more adventurous and still find an audience. [...]’.” (KILPATRICK, 1999: 230).

desejo pelo exótico, mas também no próprio meio dos nativo-americanos, como é o caso da autora Jacquelyn Kilpatrick.

No entanto, apesar desta crítica de Kilpatrick, *Smoke Signals* demonstra mais rapidamente ser um filme camuflado de *road movie* / *buddy film* que beneficia os nativos do que a situação inversa. Não só o sucesso que o filme teve deu relevo à potencialidade dos nativo-americanos enquanto criadores, como as principais ideias desenvolvidas no filme privilegiam a singularidade da abordagem *postindian*. Em primeiro lugar, há uma característica do filme que o protege da acusação de *inputs* exteriores e que o torna, pelo menos a esse primeiro nível, uma obra nativo-americana *postindian*: *Smoke Signals* não tem como motor central a história entre brancos e índios, mas sim a amizade entre dois nativo-americanos que habitam uma reserva do mundo contemporâneo, tema pouco habitual no leque de escolhas narrativas proposto pela cinematografia americana *mainstream*. Para além de aspectos que se situam ao nível do argumento, há, igualmente, em termos formais, momentos em que a construção enriquece e unifica o ponto de vista do realizador nativo-americano. Tal é o caso dos *flashbacks* estruturados por Chris Eyre, que reflectem uma forma de interpretar o tempo<sup>25</sup> completamente diferente de outras visões ocidentais. Como sugere Larry J. Zimmerman<sup>26</sup>, num livro sobre as culturas dos índios norte-americanos:

“Para os europeus, o passado é uma estrada longa e rectilínea que parte da época actual e segue para trás, em direcção a um ponto invisível no horizonte, ou seja, nessa perspectiva é um local longínquo e alheio, que nos distancia dos povos antigos, incluindo os nossos antepassados. Para muitos grupos índios, porém, a passagem do tempo não é linear mas sim circular [...]. O passado é um sítio onde residem todas as coisas que completaram o seu ciclo e que agora “andam por aí”, não distantes mas imanescentes.” (ZIMMERMAN, 2002: 12).

O que Chris Eyre tenta fazer em *Smoke Signals* é construir a sua percepção do tempo baseada numa noção de circularidade, transformando para isso a estrutura clássica do *flashback* (análise aprofundada no subcapítulo do capítulo seguinte “ II.1. O Confronto com o Estereótipo: *Smoke Signals*”). Esta estratégia do realizador demonstra que é possível utilizar modelos fílmicos standardizados (neste caso o de *road movie* /

---

<sup>25</sup> Jacquelyn Kilpatrick, ao comentar a estrutura do filme *House Made of Dawn* (1972) baseado no livro com o mesmo nome escrito por N. Scott Momaday, refere esta diferente abordagem do tempo por parte dos nativos: “The flashbacks may also have been an attempt to approach the Indian vision of time as circular as opposed to linear; if so, it was a good idea that didn’t work out as hoped” (KILPATRICK, 1999: 180). Curiosamente, nesta citação, Kilpatrick critica uma tentativa falhada de representar esta visão peculiar do tempo, o que acaba por ser exactamente o contrário do que acontece no filme *Smoke Signals*, onde Chris Eyre é bem sucedido na transmissão dessa ideia.

<sup>26</sup> Professor de etnologia na *University of South Dakota*.



*buddy film*) e, mesmo assim, conseguir que estes veiculem exactamente o que é pretendido, ou seja, o ponto de vista de um nativo-americano, construído tanto ao nível do argumento como da realização. Steve Leuthold afirma: “In film and video, which developed on an international scale, many formal elements transcend cultural boundaries. However, the application of those formal principles to particular ideas and content varies widely between cultures.” (LEUTHOLD, 1999: 114). Relembrando a abordagem *postindian* e passando-a pelo prisma da afirmação de Leuthold, é perceptível que uma das expressões dos pontos de vista nativo-americanos é a relação que se constrói entre forma e conteúdo, e não necessariamente a fuga a todos os dispositivos existentes, exteriores à cultura nativa. Quentin Youngberg acrescenta a esta ideia:

“Native people can be active agents in those complex processes of mediation rather than simply the innocent victims of institutional processes somehow larger than, and outside of, themselves. Theirs comes as conscious self-insertions into the dialogues that constitute Native identities in the public sphere. It is a seizure of power, an act of demanding their own place in the nexus of those mediating phenomenon that come to bear on representations of Native lives.” (YOUNGBERG, 2006: 5).

Subjacente ao discurso de Youngberg está a urgência da activação da presença nativa, sobretudo em questões essenciais relacionadas com a sua identidade, mesmo que para isso sejam necessários compromissos culturais. Em todo o caso, tais compromissos têm vindo a fazer parte da realidade quotidiana de muitas tribos que, desde há vários séculos, têm aprendido a conviver com a cultura agora dominante. Tanto Steve Leuthold como Jana Sequoya Magdaleno vão ao ponto de sugerir que a capacidade de adaptação e o convívio com outras culturas eram factores fundamentais para assegurar a continuidade de várias tribos antes da chegada dos colonizadores<sup>27</sup>. Se assim for considerado, o filme *Smoke Signals* poderá ser visto também como uma incursão na antiga predisposição dos povos nativo-americanos que, desde sempre, souberam adaptar-se e servir-se do meio à sua volta guiados por um determinado sentido de sobrevivência. Ao retomar o conceito de *postindian* de Gerald Vizenor, confirma-se a

---

<sup>27</sup> Leuthold, por exemplo, afirma acerca do relacionamento entre os povos nativos e a tecnologia: “Some natives feel that this readiness to adopt technical innovations has deep historical roots in aboriginal cultural life, based on centuries of pre European trade and inter tribal communication. Inclusion, rather than exclusion, of technical and cultural innovations is a matter of survival in harsh natural environments.” (LEUTHOLD, 1998: 74). Jana Sequoya Magdaleno confirma este raciocínio e vai ainda mais longe salientando que os nativos adoptam métodos que consideram úteis e adaptam-nos em seu benefício: “[...] just as Indians have always adopted elements of the dominant society that they find useful, so modern American Indian communities – despite their relatively conservative cultural principles – adapt global technologies to their purposes” (MAGDALENO, 2000: 289).

importância da ideia de sobrevivência no seu discurso, sendo que é esta mesma ideia que centraliza e torna consistentes os diferentes esforços feitos no sentido de uma redefinição da identidade dos povos nativo-americanos. Tal é o caso do cinema, área na qual se podem observar diversas abordagens a estes problemas e das quais *Harold of Orange* e *Smoke Signals* são apenas alguns exemplos. Se neste subcapítulo foram apenas mencionados o uso da figura do *trickster* e a reutilização de estruturas pré-existentes (processo que, como foi aqui confirmado, levanta problemas ao nível da mediação cultural), isso não significa que não haja ironias a outros níveis. Estas serão consideradas no capítulo seguinte: “Estudos de caso”. No entanto, esta diversidade, em vez de trabalhar para a desintegração do ponto de vista *postindian*, acaba por fortalecê-lo, pois espelha exactamente o que este conceito defende: o reconhecimento de que não existe apenas um olhar nativo-americano, mas sim vários olhares provenientes de diferentes culturas nativas, e que é exactamente essa variedade que enriquece e alarga os domínios nos quais tem lugar a luta comum pela sobrevivência.

## CAPÍTULO II

### ESTUDOS DE CASO

#### II.1 Confronto com o Estereótipo: *Smoke Signals*

“[...] a Native counter-cinema might involve an alterNative aesthetic practice, but it may not, and it certainly could not be confined to the sphere of aesthetics alone. Rather, what might make a Native film counter-cinematic would be its self-conscious posturing as an alternative to the ossifying representational practices of Hollywood film where Native (or any ethnic) communities are concerned.” (YOUNGBERG, 2006: 6).

Quentin Youngberg, na sua afirmação, descreve sumariamente os dois caminhos que serão abordados nesta dissertação, no estudo do ponto de vista *postindian* no domínio cinematográfico. Assim, há, na desconstrução do estereótipo do índio, uma linha de acção mais próxima da expressão formal (tal é o exemplo do filme *The Business of Fancydancing*), e uma outra que estará mais próxima da do conteúdo (como comprova o filme *Smoke Signals*). Desta forma, cada um destes percursos está em concordância com os respectivos objectivos de crítica e renovação da ideia de índio, sendo que, no entanto, ambos respeitam uma causa comum: a luta por um espaço de emancipação representacional.

Visto que as experiências dos nativo-americanos são ainda muito marcadas pelas ideias falsas que envolvem a imagem do índio, não é de estranhar que vários dos seus filmes da década de noventa tenham começado por questionar essas ideias. Nesse sentido, a confrontação com o estereótipo, ao evidenciar as representações erróneas do índio, tem, sobretudo, uma função vital na libertação e clarificação de questões identitárias associadas aos nativo-americanos. No entanto, apesar desta tendência previsível, não deve ser negligenciada a forma como o confronto com o estereótipo é concretizado, através de um humor e ironia muitas vezes surpreendentes.

Neste sentido, a longa-metragem *Smoke Signals* (1998) realizada por Chris Eyre (*Cheyenne/Arapaho*) e escrita por Sherman Alexie (*Coeur d'Alene/Spokane*), é uma

obra incontornável para o estudo do ponto de vista *postindian*, na medida em que preconiza a reconstrução da imagem do nativo-americano através dos seus destroços de índio. Contudo, é possível demarcar algumas tendências em filmes do início da década que, apesar do seu estatuto mais próximo do *home movie*, semeavam já algumas das ideias aprofundadas no filme de Eyre e Alexie. Assim sendo, no domínio da curta-metragem, vale a pena destacar o exemplo de um filme que trouxe para primeiro plano um esboço da estratégia mais tarde adoptada por *Smoke Signals*, ou seja, o confronto directo com o estereótipo: *Cow Tipping: The Militant Indian Waiter* (1991) de Randy Redroad (*Cherokee*). Nesta obra, o realizador apropria-se literalmente de imagens de outros filmes, nomeadamente de *westerns* – género acusado da proliferação de representações erróneas dos nativos – servindo-se delas com um sentido irónico apurado. Este intercalar de imagens no filme de Randy Redroad sugere a ideia fulcral de que a história de um nativo-americano não poderá ser contada sem passar por toda a imagética que o condiciona diariamente.

Ora, da mesma forma que Gerald Vizenor começa por descrever o conceito de *postindian* como a oposição ao índio<sup>28</sup>, também Sherman Alexie e Chris Eyre nos apresentam um filme pioneiro (considerada a primeira longa-metragem de ficção totalmente controlada criativamente por nativo-americanos), no qual a ideia motora é o debate irónico acerca do estereótipo, no sentido da sua desconstrução. Dessa forma, *Smoke Signals*, trabalhado a partir do conto “This is What it Means to Say Phoenix, Arizona” de Sherman Alexie, traz para a linha da frente a presença activa dos artistas nativo-americanos na discussão acerca do controlo da representação de si próprios. Em termos gerais, o filme incide na amizade entre dois jovens nativo-americanos Cœur d’Alene (Victor e Thomas Builds-the-Fire) que partem da reserva com o pretexto de ir buscar as cinzas de Arnold Joseph, pai de Victor. A viagem, com este objectivo inicial, acaba por se tornar numa experiência pessoal e social muito mais abrangente para as personagens, modificando as suas mundividências.

Se começarmos por atentar no título do filme, somos prontamente lançados para o tom que será utilizado para contar a história, especialmente pelo facto de o nome escolhido ter leituras a vários níveis, permitindo assim uma multiplicidade de interpretações. Os sinais de fumo (*Smoke Signals*) são uma das formas mais antigas de comunicação, consistindo em nuvens de uma fogueira que são vistas a longa distância, e

---

<sup>28</sup> Ver subcapítulo “I.1. A Desconstrução da Ideia de Índio”

que transmitem atitudes ou intenções<sup>29</sup>. Em vários *westerns*, ao longo da história do cinema, pudemos assistir à utilização desta técnica pelos índios, sendo já uma referência, no nosso ideal estereotipado, da forma como as tribos comunicam. Ora, em *Smoke Signals*, havendo uma referência ao sentido original da expressão, os sinais de fumo poderão significar a vontade de comunicação dos autores (também com uma audiência longínqua da realidade apresentada no filme) que assim afirmam a sua presença no mundo cinematográfico, muitas vezes vedado a criações totalmente nativo-americanas. Por outro lado, através do título, é lançada a forma como será feita essa comunicação: num tom humorístico e mordaz. Nesse sentido, o nome do filme funciona como uma partida, um *trick*, que apanha desprevenidos os espectadores convencidos de que estariam perante um filme típico sobre índios. O nome *Smoke Signals* é, desta forma, um apontamento irónico: a “fogueira” que existe neste filme é um incêndio catastrófico na reserva de Cœur d’Alene que, durante a celebração do 4 de Julho (o *Independence Day* americano) acaba por matar os pais de Thomas Builds-the-Fire, deixando-o órfão e ao cuidado da avó. No início do filme, Thomas descreve em voz *off* a noite da celebração: “[...] my mother and father celebrated the white people’s independence by holding the largest house party in Coeur d’Alene tribal history. I mean, every Indian in the world was there”. Numa segunda leitura e atentando às palavras de Thomas aquando da descrição do acontecimento, apercebemo-nos de que a última frase aqui citada, sendo à partida um exagero da realidade, ganha sentido de um ponto de vista irónico e politizado. Assim sendo, a tragédia vivida por Thomas Builds-the-Fire expande-se a toda a comunidade de nativos, revelando dessa forma a verdade por trás da ironia: o facto de, em termos políticos, o 4 de Julho significar para os nativos americanos um marco da sua subordinação ao sistema dominante e, por conseguinte, um passo atrás na sua luta pela sobrevivência<sup>30</sup>. No entanto, *Smoke Signals* não aborda esta questão num molde derrotista, optando, contrariamente, pela desconstrução do estereótipo da “*Vanishing America*”, que assume o desaparecimento das culturas nativo-americanas como um facto pertencente à “ordem natural” dos acontecimentos. Ainda nos primeiros momentos do filme esse assunto é já referido indirectamente por Thomas Builds-the-Fire que, num *flashback* da sua infância discute com Victor sobre a ausência

---

<sup>29</sup> Definição do *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners* (2002), Oxford: Livros e Livros (pág: 1352).

<sup>30</sup> No livro *Driving Visions: exploring the road movie*, David Laderman afirma: “This reference to the founding of America, its “independence”, is politically ironic in the context of Native Americans, for it marks an official starting point in their extermination and forced dependence.”(LADERMAN, 2002: 233).

do pai deste: “[...] no, he’s gone. You know, when Indians go away, they don’t come back: *Last of the Mohicans*; *Last of the Winnebago*”. A assimilação desta “lei” pela criança, mostrando um saber totalmente desproporcional à consciência que uma mente cândida poderá ter deste assunto, explicita o humor mordaz dos criadores do filme. No entanto, através do jogo de palavras “*last of the*”, há a sugestão de uma lógica infantil de associações que atenua (e torna, assim, digerível) o abismo entre a criança e a ironia do seu discurso.

Por outro lado, ao longo do filme, é possível verificar uma progressão na forma como a ideia de “*Vanishing America*” é abordada. Consequentemente, passamos das tiradas irónicas à menção directa do problema, acabando na total reversão do mesmo, como um “acto de magia”. Há, concretamente, uma situação significativa na qual Thomas comenta a fuga de Arnold, pai de Victor: “[...] he threatened to vanish; he practiced vanishing. Until one day, he jumped into his yellow pick up and did vanish.”. Este trecho quase que pode ser lido independentemente da narrativa em causa, não só pelo tom transcendente que Thomas adopta quando conta a história, como pela coincidência entre os factos descritos e a imagem típica e romantizada do índio que desaparece misteriosamente para nunca mais voltar<sup>31</sup>. Por outro lado, Thomas introduz aqui uma nuance a este estereótipo, dando a entender, pelo seu discurso, que Arnold Joseph desapareceu por livre e espontânea vontade, exercendo total controlo sobre o seu acto. Ora, esta abordagem contraria radicalmente a tendência da História para classificar os nativos-americanos como vítimas da sociedade dominante inteiramente condenados à extinção. Consumando a ideia introduzida no discurso de Thomas, o próprio Arnold Joseph remata a reversão do estereótipo no diálogo (ou monólogo?) que tem com Victor, no segundo *flashback* para a infância do filho:

“Happy independence day, Victor. Are you feeling independent today? I’m feeling independent. I’m feeling extra magical today, like I could make anything disappear. Puff, wave my hand and puff, the white people are gone, gone back to where they belong. Puff, London, Paris, Moscow puff puff puff. Wave my hand and the reservation is gone. I’m so good I can make myself disappear. Puff, and I am gone.”.

---

<sup>31</sup> Em relação a este aspecto, é curioso analisar um postal cuja fotografia, tirada em 1913 por Joseph Kossuth Dixon, se intitula “The Sunset of a Dying Race” e na qual podemos ver um índio a cavalo que, com o seu traje tradicional e de costas para o fotógrafo, sobe uma colina em direcção ao pôr-do-sol. A acompanhar a fotografia, podemos ler a seguinte citação, do mesmo autor: “They said farewell forever. Thus departed the Great Chieftains, in the purple mists of evening”. Postal editado pela AZUSA Publishing, LLC, Englewood, Colorado, USA.

Através duma acção que atribui a si mesmo, Arnold critica severamente o estereótipo de que as culturas nativo-americanas estão destinadas ao desaparecimento. Com efeito, o seu discurso sugere a banalidade com a qual a sociedade dominante inventou o fim dos povos colonizados. Ao mesmo tempo, nesta cena, Arnold Joseph afirma o poder da sua imaginação e ironia, através do que se poderia chamar de “*Vanishing Euro-America*”, apresentando assim a reversão da História americana e a libertação dos nativos americanos das mãos dos “intrusos”.

Há ainda outros momentos em *Smoke Signals* nos quais a tática de reversão directa do estereótipo é utilizada para abordar questões políticas de gestão e procedimento para com as culturas nativo-americanas, sendo que o filme enquanto *medium* passa a ser o espaço privilegiado da expressão do ponto de vista do Outro, o “índio”. A acrescentar ao exemplo acima exposto, considere-se uma das cenas iniciais do filme na qual ouvimos o locutor da rádio KREZ a perguntar ao seu correspondente “no terreno” qual o estado do trânsito; perante tal questão ele responde que “a truck just went by”. Se este momento for lido pelo seu lado político, a crítica é directa: o ócio do correspondente que, não tendo nada com que se ocupar no seu ofício devido à escassez de circulação na estrada, descreve todos os veículos que por ali passam, revela-nos o isolamento que constitui a vida na reserva, desligada do (ou esquecida pelo) resto do mundo<sup>32</sup>. Ironizando sobre esta realidade, mais tarde, as duas raparigas nativo-americanas que dão boleia a Thomas e Victor, ao deixá-los na estação da camioneta, perguntam-lhes se têm passaporte para fora da reserva<sup>33</sup>, ao que Victor responde: “But it’s the United States”. Elas rematam com o comentário mordaz: “that’s as foreign as it gets”, deixando implícita a ideia de que em nenhum outro país do mundo se sentiriam tão deslocadas devido às suas diferenças como nos Estados Unidos, país ao qual pertencem. As críticas lançadas no filme têm, porém, duas faces: se uma delas mostra os problemas e dificuldades da realidade dos nativo-americanos, a outra foge à vitimização, enaltecendo igualmente as vantagens dessa realidade. Desta forma,

---

<sup>32</sup> David Laderman refere precisamente esta situação: “As a voice-over, we hear the “traffic report”, where a “truck just went by”. [...]The self-conscious, slightly self-deprecating humor of the DJ’s voice-over conveys a certain bitter embrace of the socially isolated landscape of the reservation. (LADERMAN, 2002: 228).

<sup>33</sup> As reservas são espaços de governo autónomo, com aparelhos judiciais e administrativos que apenas obedecem a leis federais e não à legislação do Estado no qual se situa a reserva. É importante salientar que não há obrigatoriedade de permanência dos nativo-americanos nestes espaços, sendo que uma grande parte da população nativo-americana reside fora das reservas. O exemplo da população *Navajo* é significativo: o Censo realizado em 2000 confirmou a presença de 41,66% da população a viver em território exterior à reserva. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Navajo\\_Nation](http://en.wikipedia.org/wiki/Navajo_Nation)).

voltando ao exemplo das duas raparigas nativo-americanas, quando uma delas pergunta pelos passaportes, critica o facto de as reservas serem praticamente um outro país, um sítio desarticulado, parcialmente abandonado devido ao desinteresse da sociedade dominante; no entanto, quando ela acrescenta: “Hope you two got your vaccinations” opera-se a reversão (ou “desvitimização”) ao ser introduzida uma noção de perigo, como se ambos os jovens, ao “entrar” nos Estados Unidos, fossem atravessar uma selva à qual têm de sobreviver. Sob este ponto de vista, pela força da comparação, a vida na reserva apresenta um panorama mais agradável, especialmente pela sua familiaridade e conforto que representam, neste sentido, uma melhor qualidade de vida.

Em *Smoke Signals*, outro método de resistência igualmente mediado pela ironia é a apropriação, por parte das personagens nativo-americanas, de frases e ideias que normalmente seriam expressas por pessoas com um olhar exterior e contaminado por preconceitos. Este mecanismo de apropriação confere ambiguidade às personagens do filme, tornando-as complexas e ilegíveis num primeiro olhar, cortando assim com a tradição de imagens simplistas e polarizadas do índio (índio bom/índio mau) que desde cedo criaram raízes na História do cinema. Assim, ao longo do filme, encontramos discursos como o seguinte, que Thomas Builds-the-Fire profere quando Victor lhe pergunta como soube da morte de Arnold: “I heard it on the wind, I heard it from the birds, I felt it on the sunlight... and your mother was just in here crying”. Se num primeiro momento a personagem parece ir ao encontro a uma imagem romantizada do índio que vive em perfeita harmonia com o meio circundante e comunica com os espíritos da natureza, num segundo momento essa ideia é conscientemente desmontada quando Thomas abandona o animismo e reconhece que se apercebeu da situação como o comum dos mortais o faria: depreendendo da expressão de Arlene que algo corria mal.

Numa outra cena, surge novamente o locutor da rádio KREZ questionando o seu correspondente, desta vez sobre o estado do tempo (no início do filme o correspondente fala sobre o trânsito; depreendemos que mudou para a meteorologia pela falta de trabalho no outro ramo; contudo, na área da meteorologia a ocupação é igualmente duvidosa). O correspondente faz o seu relatório meteorológico observando as nuvens e comentando com o locutor que há uma delas que se parece com um cavalo e uma outra que lhe lembra uma rapariga que conheceu num bar. Ora, Alexie e Eyre apresentam mais uma situação na qual o nativo-americano parece acompanhar o estereótipo do índio que lê os sinais da natureza. No entanto, os autores acabam por quebrar



conscientemente essa ideia ao ridicularizar o momento, não só pelo nível das associações que fazem, mas também pelo facto de as partilharem ao vivo com todos os ouvintes sem esclarecerem qual a previsão do estado do tempo. Através deste exemplo, a crítica dissimulada passa também para o espectador, dando a entender que, se por um lado este está familiarizado com o modelo do índio em harmonia com a natureza, por outro lado esse conhecimento é totalmente superficial, pois não permite sequer a interpretação do relato do meteorologista.

Um outro exemplo numa situação em que as personagens assumem um tom crítico devido à ambiguidade das suas afirmações é a cena em que, após ter ouvido a história que Thomas Builds-the-Fire contou, uma das raparigas declara, sabiamente: “Well, *I think it’s a fine example of the oral tradition*”. Após tal afirmação, os quatro jovens riem-se, salientando assim o lado caricatural do momento que, por sua vez, relembra subliminarmente o que poderia ser dito por qualquer um dos grandes conhecedores da cultura nativo-americana que lhe são exteriores<sup>34</sup>.

Mais tarde, Victor e Thomas discutem o que deve ser um verdadeiro índio. Victor defende que um índio deve ter um ar estóico e parecer que acabou de caçar um búfalo. Thomas, um pouco confuso, contrapõe, dizendo que a tribo da qual eles provêm era de pescadores. Victor, irritado, duvida da credibilidade que um índio poderia ter se parecesse que tinha acabado de pescar, indo ao ponto de ridicularizar a ideia da existência de um filme intitulado *Dances with Salmons*. Para além da ironia de os supostos índios estarem com dúvidas acerca de como interpretar este papel, eles estão no fundo, ao parecer que falam sobre si próprios, a distanciar-se da ideia de índio, precisamente por não saberem sequer muito bem quem esta figura é. No entanto, o “não saber”, neste contexto, é tudo menos fruto da ignorância dos criadores do filme. Tanto Eyre como Alexie têm um conhecimento profundo dos estereótipos com os quais, tanto eles como outros membros das culturas nativo-americanas das quais provêm, foram comparados ao longo das suas vivências. Contudo, ambos os personagens do filme parecem confusos, não sabendo distinguir claramente a diferença entre estereótipo e imagem real. Ora, a intenção dos criadores do filme, ao colocarem Victor e Thomas nesta situação, pode indiciar duas coisas. Uma delas é a crítica irónica feita à cultura

---

<sup>34</sup> David Laderman comenta igualmente esta situação: “Perhaps more precisely, he [Thomas] makes fun of contemporary Western culture’s fetishism of them. He characterizes his story to the two girls as a “fine example of the oral tradition”, mocking both his own pretensions and the Western tendency to exoticize such tradition.” (LADERMAN, 2002: 233).

dominante que, tendo devastado de tal modo o território identitário dos nativo-americanos, os leva a “troçar” da possibilidade real de eles próprios não saberem quem são. Por outro lado as dúvidas expressas pelos personagens no que diz respeito à sua identidade não são consequência da falta de conhecimentos, mas sim do excesso de sabedoria no campo dos estereótipos. Desta forma, Chris Eyre e Sherman Alexie sugerem a confusão, a dúvida, como resultados directos da sabedoria máxima. Neste sentido, o conhecimento levado ao extremo da incerteza é dado como a abertura necessária para a criação de um vazio que concretize a existência de um espaço de reinvenção.

Uma outra estratégia de autonomia utilizada no filme é o uso da palavra: para além de ser o veículo de algumas das críticas mais severas do filme é, também, um importante meio de reinvenção. Por outro lado, acompanhando o conceito de *postindian* apresentado por Gerald Vizenor, a aproximação à essência cultural nativo-americana é um dos principais caminhos para a desconstrução do estereótipo do índio<sup>35</sup> e, dessa forma, o que pode ser observado em *Smoke Signals* é uma valorização extrema da oralidade e da sua tradição. Nesse sentido, essa tradição oral, veiculada no filme por Thomas Builds-the-Fire, chega ao extremo de ter valor comercial, servindo de moeda de troca na obtenção de boleia para a estação de camionetas. Na cena em que tal acontece, há um breve momento no qual é idealizada a possibilidade de independência dos nativos-americanos, visto que eles têm a capacidade de criar as suas próprias “histórias-moeda”, não precisando de recorrer ao dinheiro do sistema capitalista americano para conseguirem sobreviver. Porém, esta ideia é rapidamente desmontada quando é dada a entender a realidade da pobreza vivida na reserva, pois Victor não tem sequer dinheiro para o bilhete e é Thomas que o paga com as suas poupanças. Por outro lado, a possibilidade das histórias terem valor comercial apenas seria possível entre pessoas inseridas num mesmo código cultural o que, por sua vez, excluía a hipótese de sucesso nas transacções entre indivíduos de culturas diferentes. Contudo, a palavra como símbolo monetário que circula na comunidade é uma imagem poderosa que aqui se destaca. Numa outra situação, Thomas transforma Arnold numa estrela dos anos sessenta que foi capa da *Time Magazine*. A fotografia em destaque tinha sido tirada numa manifestação, na qual Arnold se preparava para atacar um polícia com uma espingarda, rodeado de cartazes incentivando o amor, com a célebre frase: “Make love,

---

<sup>35</sup> Sobre este assunto ler subcapítulo “I.1 A Desconstrução da Ideia de Índio”, no qual é esclarecido o conceito de *postindian* desenvolvido pelo autor.

not war”. Nessa história, Thomas descreve detalhadamente a vontade que Arnold tinha de se tornar *hippie*, contrariando a corrente de *wannabes hippies* fascinados com os índios. Apesar de a história ser inventada, a sequência é essencial, já que dá lugar de primazia ao poder de reinvenção e à possibilidade de criar, através das histórias, um território totalmente povoado pelos sonhos e imaginação dos nativo-americanos. Ao descrever as acusações que foram feitas a Arnold, Thomas conta que, em primeiro lugar, ele foi “charged with attempted murder”; seguidamente a acusação baixou para “assault with a deadly weapon” e, por último, o caso ficou-se pela incriminação “for being an Indian in the twentieth century”. Esta acusação final abre dois caminhos: um que sugere o antagonismo entre os índios e a modernidade; outro que revela a perplexidade da sociedade perante os sobreviventes à ideia fatal de “*Vanishing America*”. Thomas acaba por tocar no ponto fraco da sociedade contemporânea que, dominada por imagens preconcebidas e enraizadas dos nativo-americanos, não lhes permitem ter, nesse domínio, nem espaço nem margem de manobra para a sua auto-recriação.

Por outro lado, se se atentar nos aspectos técnicos explorados em *Smoke Signals*, descobrir-se-á que existe outro tipo de estereótipos que são combatidos segundo outras estratégias. Assim, Chris Eyre introduz o seu ponto de vista enquanto realizador nativo-americano, questionando para isso certas regras que são tidas como estruturais ao mecanismo do cinema clássico americano e, logo, inquestionáveis. Dessa forma, Eyre demonstra que é possível, por parte dos nativo-americanos, repensar sistemas de representação e construções técnicas, contrariando assim a tendência para a leitura das culturas nativas como desfavorecidas no seu relacionamento com o cinema, devido ao seu carácter exógeno e largamente condicionado pela influência das instituições de financiamento<sup>36</sup>. Ao mesmo tempo, Chris Eyre comprova a sua inserção no mundo contemporâneo ao ser capaz de dominar e questionar as tecnologias e estruturas clássicas do cinema americano, contrariando, mais uma vez, as narrativas românticas e estereotipadas do índio na natureza, completamente desligado das ideias de progresso e evolução.

Como foi já lançado no capítulo anterior, um dos exemplos deste desafio às regras clássicas do cinema é o esforço de Eyre para inibir o filme *Smoke Signals* da sua

---

<sup>36</sup> Para mais detalhes sobre este assunto ler o artigo de Quentin Youngberg “Cultural Mediation and the Possibility of a Native Counter-Cinema”.

noção de tempo enquanto instância circular<sup>37</sup>. Assim, há momentos em que as recordações de infância são evocadas pelas próprias personagens e nesse caso a mudança para o passado é feita através de encadeamentos de imagens ou de cortes para planos diferentes. No entanto, o realizador introduz também uma outra forma de nos mostrar o *flashback*, sendo que nós não somos transportados para o passado. Pelo contrário, o passado surge espontaneamente e em perfeita continuidade com o presente, fazendo-o avançar. Esta ideia singular é um exemplo importante de como é possível adaptar e tirar benefício da forma em total proveito do conteúdo. Chris Eyre, ao usar este tipo de construção, está não só a explicar o tipo de relacionamento que as personagens têm com o passado, mas também acaba por questionar, ao mesmo tempo, dispositivos pré-estabelecidos da criação de um *flashback*<sup>38</sup> e do que ele significa, transformando-os de acordo com o seu ponto de vista enquanto realizador nativo-americano.

Se retivermos o exemplo concreto do segundo *flashback* da infância de Victor e Thomas (os dois protagonistas do filme), percebemos que a forma como as personagens são apresentadas no passado não é habitual: ambos os rapazes são praticamente iguais ao que são no presente, mas em miniatura (ver **imagens I e II**). O facto de vestirem as mesmas roupas, terem o mesmo penteado e as mesmas expressões, faz com que este passado não seja tão longínquo, que se aproxime do presente pela força das semelhanças. Da mesma forma, transmite a sensação de que a passagem do tempo não trouxe grandes alterações às personagens, perpetuando as suas características essenciais, mantendo-as reconhecíveis e sempre iguais. Em segundo lugar, a ligação entre o *flashback* e o tempo presente é feita no mesmo plano. Quando Thomas e Victor acabam de conversar na loja, Victor dirige-se para a porta e sai. Aqui há uma mudança de plano, mostrando-nos Thomas de frente; sem que haja nenhum corte, a câmara faz uma panorâmica para baixo e vemos Victor que, tendo acabado de sair da loja em adulto, nos

---

<sup>37</sup> Acerca da construção singular dos *flashbacks* em *Smoke Signals*, Jacquelyn Kilpatrick cita Sherman Alexie, o argumentista do filme: “Alexie says they didn’t want ‘this awkward *Wayne’s World* flashback stuff... I saw an episode of *St. Elsewhere* that used flashbacks – any time someone walked through a door, they went back to the past. And then I saw *Lone Star*, with the amazing pans and tilts that moved you from past to present. I thought, That’s it! The way time works in Indian culture is a lot more circular, so that the past, the present, and the future are all the same thing.” (KILPATRICK, 1999: 231).

<sup>38</sup> Esta possibilidade de cortar com o que são os modelos de construção do cinema clássico de Hollywood vem contrariar os problemas levantados por Quentin Youngberg no que diz respeito à mediação cultural e aos consequentes perigos que esta traz, especialmente no contexto do cinema, onde há o perigo de deturpação de uma ideia ao tentar inseri-la num sistema comunicacional pré-estabelecido. (YOUNGBERG, 2006). No caso de Chris Eyre, confirma-se a possibilidade de ser o sistema se a adaptar-se e a modificar-se conforme a ideia e não o contrário.

surge em criança (ver **imagens III e IV**), como se esta última continuasse a acção que o adulto começou. Não há nenhuma quebra: não se trata de Thomas que evoca a infância de ambos. É-nos dada a certeza disto quando, no decorrer da cena de *flashback*, Thomas é mandado embora pelo pai de Victor e o *flashback* continua, agora acompanhando Victor. Ou seja, se este episódio fosse, efectivamente, uma recordação de Thomas, o *flashback* terminaria no momento em que este se foi embora pois, não estando presente, ele não saberia o que aconteceu a seguir a Victor e ao seu pai. Num *flashback* tradicional, o regresso do passado seria ligado à última situação do presente que vimos, como se tivesse havido uma suspensão da narrativa actual. O que acontece neste filme é algo diferente: após ter feito uma curta viagem no carro do pai, Victor sobe as escadas e chega a casa; nesse momento, é feito um *match on action*, ou seja, uma colagem de planos na acção que está a decorrer; Victor entra em casa em criança e fecha a porta em adulto. Em vez da viagem ao passado representar uma suspensão do presente, o despoletar do passado constitui uma viagem para o futuro. Esta situação será ainda mais surpreendente se for tido em conta que, segundo este esquema, a suspensão do presente não se opera realmente: o pretérito não é um tempo exterior à história presente mas ocupa tempo real dentro dela, sendo utilizado como veículo de transporte, de A presente para B futuro, sem descontinuidades.

Ainda relacionado com a ideia de *flashback*, há outro exemplo no filme que atesta a ideia singular de tempo sustentada pelos nativo-americanos. Na cena em que Suzy Song narra a Victor uma história que o seu pai, Arnold, lhe contara a respeito do filho, há um *flashback* para o momento em que tal aconteceu. Ora, para além do retorno ao passado (à situação na qual Arnold conta a história a Suzy), acontece dentro desse *flashback* um outro que nos transporta para a situação vivida por Victor. Assim, o passado apresenta-se com diferentes níveis interdependentes e o tempo presente acaba por se assemelhar a mais um desses níveis. Desta forma, o encadeamento utilizado na cena descrita desfoca os limites do presente e do passado, criando confusão acerca do destacamento de cada um deles e, por conseguinte, aproximando-os um do outro.

Pode ainda ser dado o exemplo de outro pormenor mais subtil, mas que, no entanto, acaba por ser mais uma confirmação de que há, neste filme, uma noção diferente de tempo. Lembremos o plano geral no qual um carro avança, minúsculo, na paisagem (ver **imagem V**). Só mais à frente, quando nos é dado um plano mais aproximado, é que nos apercebemos que o carro não avança mas recua, está a andar em

marcha atrás, apesar de, no plano geral, a ilusão da direcção ser totalmente credível. O filme dá um passo em frente, mas o carro vai em sentido contrário, sendo essa a única forma de ele ir ao encontro da história central que regula o avanço da narrativa, protagonizada por Victor e Thomas.

Avançando para outro nível, no que diz respeito à construção da imagem, os exemplos que marcam a diferença estão carregados, sobretudo, de ironia e humor. Tal é o caso da cena em que Victor, no sentido de transformar Thomas num “verdadeiro índio”, o convence a “get rid of that suit”, e este surge com uma t-shirt onde está estampada a expressão “Fry Bread Power”<sup>39</sup> (ver imagem VI). Pormenores desta ordem estão presentes ao longo de todo o filme, sendo criadas imagens atípicas (principalmente ao nível das vivências nativo-americanas inseridas no mundo contemporâneo) no sentido da abertura do leque de combinações possíveis a um público pouco flexível quanto à imagética relacionada com o nativo-americano. Exemplos deste género estão especialmente relacionados com a deslocação das personagens para contextos diferentes do seu “espaço natural” tal como certo tipo de público o vê<sup>40</sup>. Assim, os dois jovens nativo-americanos a comer num *diner* e a viajar na camioneta, as raparigas nativo-americanas a beberem Coca-Cola, ou até mesmo as festas apresentadas nos *flashbacks*, constituem mais uma vez momentos de ruptura com a concepção idílica do índio isolado na natureza. Desta forma, é provado o acompanhamento da evolução dos tempos pelos nativos-americanos e o seu envolvimento no contexto activo da vida contemporânea. Ora, é neste sentido que o filme de Chris Eyre e Sherman Alexie marca um momento essencial de viragem, já que, mesmo não representando totalmente a imagem renascida do índio (usa o método de confronto directo com ideias já existentes), *Smoke Signals* é, acima de tudo, uma prova evidente da presença, no século vinte, dos nativos-americanos *postindian*, que não só sobreviveram às desventuras da colonização como arriscam agora uma redefinição de um discurso sobre si próprios.

---

<sup>39</sup> A referência ao *Fry Bread* é uma alusão directa a um cliché culinário nativo-americano. Em Portugal, a expressão estampada na t-shirt de Thomas seria equivalente, por exemplo, a “Poder da sardinha assada”.

<sup>40</sup> O “espaço natural” estereotipado para o índio é a natureza, sendo que, no que diz respeito a objectos fílmicos, são raros os exemplos em que são mostrados nativo-americanos no espaço urbano ou em contextos semelhantes, directamente relacionados com as vivências contemporâneas.

## II.2 A Criação de uma Nova Imagem: *The Business of Fancydancing*

O filme *Smoke Signals*, conforme demonstrado anteriormente, é um exemplo da estratégia de combate ao estereótipo essencialmente veiculada pela narrativa. Assim, relembrando Quentin Youngberg no início deste capítulo, Chris Eyre opta por um cinema auto-consciente que origina um debate à volta das ideias prescritas por Hollywood, tirando proveito, no entanto, dos benefícios<sup>41</sup> provenientes de uma categorização confortável, tal como a de *road movie*, familiar à maioria do público.

Contudo, esta não é a única possibilidade de expressão do cinema nativo-americano e das respectivas críticas sociopolíticas e representacionais. Assim, é possível observar-se uma tendência de experimentação, não só técnica como ao nível da narrativa, que percorre a obra de vários realizadores<sup>42</sup>. Um exemplo deste experimentalismo é *The Business of Fancydancing* (2002), o primeiro e único filme de Sherman Alexie, que representa um esforço não no sentido da confrontação directa, mas sim de uma oposição aos estereótipos pela força da novidade na abordagem apresentada. Assim, Alexie propõe uma longa-metragem de cinema independente, cuja imagem inovadora de nativo-americano se reflecte no personagem central do filme, Seymour Polatkin, um escritor homossexual Spokane, bem sucedido no mundo urbano da contemporaneidade. Um *postindian* por excelência, Polatkin representa o não-índio que conseguiu “libertar-se” da reserva e avançar para o sonho americano das cidades.

No entanto, o insólito não acompanha apenas a construção do personagem principal: Sherman Alexie escolhe como conflito de Seymour não o relacionamento com os euro-americanos, que neste caso o idolatram, mas sim as rivalidades e disputas internas entre Polatkin e os seus familiares e amigos da reserva *Spokane*. Em poucas palavras, a trama poder-se-ia definir da seguinte forma: a história decorre durante a cerimónia fúnebre de Mouse, um dos amigos de infância de Seymour na reserva. O escritor, que vive com o seu namorado euro-americano em Toronto, decide ausentar-se

---

<sup>41</sup> O que se entende por benefícios, neste caso, é o facto de o filme ter sido visto por um grande número de espectadores, o que advém, em grande parte, da categorização que lhe foi atribuída. Assim, Quentin Youngberg explica: “Raising awareness and changing minds requires the attention of your audience, and that audience, by and large, has been conditioned through its exposure to Hollywood blockbusters to have certain expectations about what a film should be”. (YOUNGBERG, 2006: 7). Ora, *Smoke Signals*, apresentado enquanto *road movie*, corresponde a certas estruturas de entretenimento já familiares ao público, fazendo-o aceitar mais facilmente o ponto de vista de Chris Eyre.

<sup>42</sup> Neste sentido, realizadores como Shelley Niro, Sterlin Harjo ou Blackhorse Lowe são exemplos incontornáveis (tanto o caso de Harjo como o de Lowe serão estudados no subcapítulo seguinte).

para voltar a Spokane, onde é confrontado com o facto de já não voltar à reserva há nove anos. Durante a cerimónia, Seymour reencontra Agnes, a sua amiga e ex-namorada da universidade, filha de um nativo-americano e de uma judia, que mais tarde foi colocada na reserva como professora. Seymour revê também Aristotle, outro grande amigo que entrou com ele na universidade, mas que, no entanto, desistiu dos estudos e voltou para Spokane, onde leva uma vida sem ambições. Ao contrário dos que o rodeavam (Aristotle, um aluno brilhante que desistiu do futuro e Mouse que morreu jovem devido ao alcoolismo), Seymour quis afastar-se dos discursos de vitimização e arriscou uma vivência urbana, sendo criticado, exactamente, por essa distanciação e suposto esquecimento das suas origens.

Assim, nos primeiros quatro minutos do filme, as principais ideias motoras da história são lançadas. Sherman Alexie, ainda antes do genérico, escolhe mostrar uma cena com Seymour e os seus dois melhores amigos de infância, Mouse e Aristotle. O momento apresentado é um pequeno *home movie* filmado por Mouse, no qual vemos Seymour e Aristotle a comemorarem a graduação da escola secundária e a passagem para a universidade (ver imagem VII). Depois do genérico, o primeiro plano que surge é o de uma vista de Toronto (ver imagem VIII), onde vive Seymour, o protagonista do filme. Ora, se considerarmos o filme apenas até ao momento referido (os primeiros dois minutos), apercebemo-nos claramente da ideia de “futuraity”, muitas vezes referida por Gerald Vizenor, na sua apologia de uma atitude *postindian*. Assim, estamos perante alunos bem sucedidos (Seymour e Aristotle), o que se opõe à ideia generalizada de que os nativo-americanos não têm condições para vingar a nível escolar.<sup>43</sup> Este facto, aliado ao movimento em direcção à grande cidade, apresenta uma visão que aponta para o futuro e para as possibilidades que aí podem existir para os nativo-americanos, transformando as personagens, nas palavras de Vizenor, em “postindians trying to work their way into modernity” (VIZENOR / LEE, 1999: 26). Também o título do filme pode ser considerado representativo para a caracterização da personagem central da história, fornecendo pistas sobre a sua forma de actuação. *Fancy Dance* é um estilo criado entre as décadas de vinte e trinta do século vinte, como resposta à proibição imposta pelos

---

<sup>43</sup> Vizenor relata a sua experiência enquanto professor de alunos nativo-americanos, comentando os resultados alcançados por eles na escola: “That these students [native students] had scored so high on standard tests surprised everyone, including me, because most of us who had been active in native education at the time accepted the view that many reservation children had a cultural disadvantage on standardized achievement tests. [...] Most of the teachers were convinced that these same students were not capable of abstract thought or reason because they were culturally deprived *indians*, and because many of them were from complicated families on the reservation.” (VIZENOR / LEE, 1999: 175 – 176).



estados americano e canadiano à prática de danças religiosas nativo-americanas. As tribos recolheram influências de diferentes danças e inventaram um estilo, o *Fancy Dance*, que pudesse ser dançado em público sem ser alvo de penalizações legais. Esta variante era apreciada pelos visitantes das reservas e tornou-se um dos números incluídos nos “Wild West Shows”<sup>44 45</sup>.

Ora, a carga histórica subjacente ao título transporta para o filme o simbolismo da resistência. Dessa forma, *Fancy dancing* é, tanto historicamente como no filme de Sherman Alexie, um acto de resistência às restrições impostas às culturas nativo-americanas. Assim, o argumentista e realizador cimenta a ideia de que a cultura nativo-americana está viva e é activa. Por outro lado a nível interno o título *The Business of Fancydancing* pode ser lido sob uma outra perspectiva. Fazendo a analogia com a origem deste estilo de dança, o título pode ser interpretado como uma ligação ao personagem Seymour Polatkin e à forma como este se adapta às expectativas da sociedade euro-americana, no sentido da sobrevivência. Desta forma, o escritor, consciente dos estereótipos a si associados, negocia a tragicidade normalmente atribuída à existência nativo-americana<sup>46</sup>, em troca de um lugar privilegiado no espaço artístico contemporâneo.

Há, no entanto, outras leituras acerca da presença da dança no filme de Sherman Alexie. Quentin Youngberg, na análise que faz de *The Business of Fancydancing*, defende que os momentos de dança do filme (ver **imagem IX**) são importantes, na medida em que incentivam, de acordo com a concepção de Jean-Luc Godard de um contracinema, a ruptura na identificação do público com as personagens (YOUNGBERG, 2006: 8). Assim, nas palavras de Youngberg: “[Alexie] does mediate his own multiple audiences’ access to the film through “ethnic estrangements” (YOUNGBERG, 2006: 8). Sob

---

<sup>44</sup> Este tipo de espectáculo foi criado por William Frederick Cody que, no século XIX, percebeu o potencial da organização de um show constituído por um aglomerado de números de entretenimento representativos das aventuras dos colonizadores no Oeste. Dessa forma, Cody, desde cedo, decidiu incluir índios nas suas apresentações, usando-os para retratar batalhas e momentos históricos. O *Wild West Show* chegou a percorrer a Europa, deliciando monarcas e suas cortes. (BUSCOMBE, 2006: 57-99).

<sup>45</sup> Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Fancy\\_dance](http://en.wikipedia.org/wiki/Fancy_dance).

<sup>46</sup> Como exemplo de uma situação em que Seymour Polatkin joga com as expectativas dos seus leitores, vale a pena lembrar a cena em que o escritor faz uma sessão de leitura de poemas, antes de se dirigir para a cerimónia fúnebre de Mouse. Nessa sessão, Seymour lê um dos seus poemas escritos na primeira pessoa, começando da seguinte forma “I need money. And I need money to the taxi cab ride home, to the reservation”. O poema continua, explicando que o sujeito, neste caso confundindo-se com Polatkin, devido ao facto de ambos terem de voltar à reserva, tentou ir tirar sangue, pois tinha um cupão que garantia uma recompensa em dinheiro a quem o fizesse. A história continua, ao som de um violino que alimenta o registo trágico (contudo dissimuladamente crítico) da história. No fim da sessão, Seymour entra no seu carro e conduz em direcção à reserva de Spokane, distanciando-se assim do personagem do poema.

este ponto de vista, o realizador utiliza a dança nativo-americana para, intencionalmente, criar zonas codificadas no filme que, por sua vez, contrariam as construções standardizadas e previsíveis de vários *westerns* de Hollywood nos quais entravam índios. No entanto, apesar da abertura a várias leituras, Hanay Geiogamah, um nome fundamental do teatro nativo-americano, explica a ligação profunda e essencial da dança à identidade dos nativos:

“[...] powwow performers dance out the stories of who they are, who we are, who we were, where we came from, what happened to us on the way, why this and that are the way they are. This is the storytelling tradition in full physical activation, helping us to connect with one another, to empower us, to guide and remind us.” (GEOGAMAH, 2000: 284).

Retomando a análise da introdução do filme, os restantes dois minutos expõem o conflito da história através de uma cena na qual Seymour, sentado na montra de uma livraria que celebra o “National Indian Month”, lê um excerto de um dos seus livros (ver **imagem X**). Este momento lança a fórmula de sucesso da escrita de Seymour Polatkin, evidenciando a ironia como meio de sobrevivência do escritor na sociedade dominante. Por outro lado, Sherman Alexie, no texto lido por Seymour, enumera todos os preconceitos relacionados com as histórias de índios, salientando não só a sua consciência de tais representações erradas, como a diferença de *The Business of Fancydancing* em relação a todas essas “regras” que o filme não segue.

O excerto lido pela personagem tem como título a questão: “How to Write the Great American Indian novel?”, à qual Seymour Polatkin dá uma resposta pouco hesitante, indo irónica e claramente de encontro aos estereótipos e expectativas dos leitores euro-americanos. Enquanto decorre esta cena, a imagem de Seymour na livraria é interrompida por um ecrã a negro no qual se pode ler a seguinte crítica da revista *New York Literature Quarterly*, a 21 de Maio de 2001: “Seymour Polatkin’s poetry is funny, angry, authentic and ultimately redemptive” (ver **imagem XI**). Um pouco adiante, seguindo o mesmo esquema de interrupção, o ecrã a negro reaparece, agora com a crítica do website *Indianz.com*, a 22 de Maio, também de 2001: “Seymour Polatkin is full of shit.” (ver **imagem XII**). Assim, nos primeiros quatro minutos do filme *The Business of Fancydancing*, através, essencialmente, da estrutura constituída pelos planos

a negro com informação textual, Sherman Alexie é capaz de apresentar sucintamente<sup>47</sup> o conflito essencial à volta do qual irá girar toda a história.

Por outro lado, o filme tem diferentes níveis de acção, sendo que a dicotomia reserva / cidade e a crítica à condição social dos nativo-americanos em geral representam apenas o fio condutor “real” da história. A outra linha diegética fundamental é o lado psicológico das personagens e o aprofundamento do impacto que questões identitárias relacionadas com a sociedade têm na esfera íntima dos nativo-americanos da narrativa. Com efeito, este caminho determina enormemente a delineação estrutural do filme que, por sua vez, representa um todo fragmentado, unido apenas por um terceiro espaço de partilha onde todos os personagens se encontram. Esse espaço psicológico, que surge várias vezes ao longo do filme, pertence a Seymour Polatkin e o personagem caracteriza-o da seguinte forma: “there’s this place I go to [...] and it’s dark there [...] and... all my dreams are there; and my memories; and my lies; and they get all mixed up and spin, spin, spin...that’s when the poems happen”. Através das palavras de Seymour, Sherman Alexie veicula a ideia da dificuldade em distinguir os diferentes domínios psicológicos, sendo que, ao longo do filme, esta categorização se vai tornando desnecessária. Assim, o espaço psicológico do personagem principal consiste num sítio escuro onde as coordenadas de lugar e tempo não existem, dificultando a percepção da origem do que ali acontece, devido à descontextualização que opera o cenário negro. Dessa forma, se for considerado que neste espaço existem memórias, como sugere Seymour, deduz-se que são fragmentadas, desligadas de um fio condutor que as enraíza numa situação real. Neste espaço existe também a projecção da consciência de Seymour personificada por uma mulher inflexível que o entrevista friamente (**ver imagem XIII**). O discurso desta mulher-consciência, por sua vez, tem vários pontos em comum com as críticas feitas a Polatkin pelos seus familiares e amigos da reserva Spokane. Nestas

---

<sup>47</sup> Nesta cena, os planos a negro permitem o lançamento do conflito de forma rápida e eficaz, pois funcionam como elipses na acção, oferecendo ao realizador a possibilidade de economizar nas cenas apresentadas e nos recursos, ao fornecer informação escrita. Noutros momentos do filme, a informação contida nestes cartões negros é constituída por poemas de Seymour. Nesses casos, a estrutura utilizada aproxima os espectadores da experiência do que será ler um livro de Polatkin, fazendo uma ligação directa à área criativa do protagonista, ou seja, à escrita. No entanto, Quentin Youngberg, na sua leitura do filme, vê os ecrãs a negro como uma estrutura que, ao contrário de aproximação, introduz quebras na fluidez narrativa. Segundo o autor, o filme de Sherman Alexie respeita princípios de um contra-cinema como este é defendido pelo cineasta francês Jean-Luc Godard, e, nesse sentido, a introdução de momentos de ruptura é essencial: “[...] what is arguably one of the most effective parts of *The Business of Fancydancing* is what I call the ‘Black-screens’, those several moments in the film where the screen, with black background, centers some white text with clues as to how the viewer should understand the preceding action and the scenes that follow. For Alexie, these moments represent an opportunity for intervention in addition to interruption.” (YOUNGBERG, 2006: 8).

entrevistas que decorrem em diferentes momentos ao longo de todo o filme, Seymour é interrogado detalhadamente acerca do seu passado, da sua criatividade e da sua relação com a reserva. Apesar da sua tentativa para seduzir a entrevistadora com saídas espirituosas, a estratégia de Seymour é constantemente desmontada através de ataques que ela dirige à sua conduta. A forma como Sherman Alexie filma estes momentos, através de *travellings* circulares, contribui para a construção do cerco que, progressivamente, vai fechando o escritor num ambiente opressivo. Se no início do filme Polatkin é capaz de lidar calmamente com a situação, no fim a pressão torna-se insustentável e o escritor explode num choro catártico, confrontando a entrevistadora com a sua ilegitimidade para fazer juízos sobre ele: “Don’t tell what I can write, and don’t tell me what I can remember and don’t tell me how to live”.

Igualmente fulcral para a compreensão deste espaço é a ideia de que ele é propício à reunião. Apesar das discordâncias que afastam as personagens na realidade da história, neste terceiro espaço, exterior tanto à reserva como à cidade, todos se expressam, seja Agnes que dança, Mouse que toca violino, ou Aristotle que conta episódios da infância (ver **imagem XIV**). Assim, todos se confundem em Seymour, sendo impossível discernir se as personagens são evocadas pelo escritor, por Sherman Alexie ou se elas se auto-evocam. O que resulta de tal interpenetração de domínios é a ideia de que, em última instância, aquele espaço é colectivo, na medida em que a poesia de Seymour o é, não fazendo distinção, na representação escrita da reserva, entre as vivências do escritor e as dos amigos. Numa cena de entrevista, Seymour afirma, acerca da sua relação com Aristotle: “Ari and I were so close, that our memories are blended.” Mouse, no entanto, chega a acusar Seymour de roubo, numa cena em que ao pé de Aristotle lê um poema de Polatkin e afirma: “It’s all lies Ari [...], he took my life, man.”. Através desta estrutura de espaço psicológico, o realizador abre *The Business of Fancydancing* a um lado ensaístico sobre a criação artística e a respectiva recolha de material, evidenciando os problemas que esta prática levanta (tanto a nível ético como, neste caso, étnico) quando confrontada com a realidade representada.

Um outro ponto que é importante abordar é a construção do tempo que, neste filme, é uma consequência directa do tratamento do espaço. Em termos gerais, é possível afirmar que o filme tem lugar no presente, recorrendo ao *flashback* para contextualizar e enriquecer a história acerca das relações entre as diferentes personagens. No entanto, existem vários estádios do passado, intercalados no filme de

forma complexa: um tempo longínquo que é constituído por imagens da infância na reserva; um passado mais próximo que se traduz nas situações passadas na faculdade; o tempo referente ao que acontece depois dos estudos (Aristotle volta à reserva; Agnes vai também para *Spokane* como professora; Seymour conhece o namorado) e, finalmente, um passado menos evidente em termos de relatividade temporal na história, mas que se relaciona com a rotina diária na reserva (Mouse e Aristotle a ingerirem substâncias tóxicas). A enumeração, por ordem cronológica, do material filmado, é um bom exercício para a descodificação da história que, montada que está de acordo com uma lógica de sonho ou memória fragmentada, não segue uma concatenação evidente. Assim, há uma organização assumidamente subjectiva dos momentos do filme, pois estes não são regidos pela ordem de sucessão temporal. Pelo contrário, pode falar-se de evocação involuntária, no sentido em que a história se comporta como um organismo vivo cuja dimensão inconsciente rege o material mostrado. No entanto, há um padrão de circularidade temporal que é suficientemente constante no filme para ser demarcado. Enquanto Chris Eyre, em *Smoke Signals*, aplicou a sua visão do tempo, enquanto nativo-americano, na construção dos *flashbacks*, Sherman Alexie, em *The Business of Fancydancing*, apresenta igualmente a noção de circularidade, mas, no seu caso, na montagem de todo o filme.

Ao nível da narrativa, pode mencionar-se também a ideia de circularidade temporal no retorno constante de Seymour à reserva *Spokane* onde cresceu. Assim, numa cena do filme, Seymour é entrevistado pela sua mulher-consciência no espaço a negro, que lhe põe a seguinte questão: “Let me ask you this: You’ve travelled all of the world, your books have been published in eighteen different countries, you’ve had dinner with the President of the United States, the Pope and Robert Redford, and, yet, ninety five per cent of your poems, by my account, are about your reservation. Why is that?”. Seymour responde: “Every time I sit down to write a new poem, I want it not to be about the reservation. But the reservation just...won’t let me go.” O que se pode concluir deste momento do filme é que o Eu criativo presente de Polatkin é constituído essencialmente pelo Eu passado que habitou a reserva. Ao construir esta dependência inevitável, Sherman Alexie acentua, por sua vez, a ideia de que as instâncias temporais se interpenetram, sendo difícil discernir os seus limites.

Ainda no domínio do enredo, há um elemento essencial para a fundamentação da circularidade, que aproxima não só diferentes níveis de tempo, como também diferentes

etapas da existência. A morte de Mouse, acontecimento que cimenta o tempo presente da história, é desvalorizada enquanto limite máximo da vida. Na cena em que Mouse e Aristotle lêem um poema de Seymour e comentam que o escritor retrata as vivências deles, Mouse afirma: “It’s like I am not even alive. It’s like I am dead. Hey Ari, I am dead.”. Ora, é então exposto o mecanismo de reversão que irá representar a morte de Mouse ao longo da história. Assim, Mouse, quando está vivo, diz estar morto; e quando está morto, surge na sessão de leitura de poemas de Seymour, como se estivesse vivo (ver imagem XV). A posição de Mouse como elemento activo na história é fundamental, surgindo recorrentemente no espaço a negro, não como evocação de Seymour, mas por auto-evocação. Um exemplo significativo desta situação é a cena em que, durante a cerimónia fúnebre, uma rapariga, depreende-se que a companheira de Mouse, conta o que este lhe disse quando a conheceu. No seguimento da frase em que a rapariga imita a expressão de Mouse a falar, aparece um plano dele, no espaço negro, com o fato preto que tinha quando fecharam o caixão (ver imagem XVI). Mouse conclui a frase da rapariga e há um corte para o plano dela, no qual ela continua a sua despedida. Desta forma, Mouse aparece e desaparece, não só na cena referida como em várias outras ao longo do filme, construindo a sua presença tanto “física” (no sentido de visualizável), como musical. Mouse toca várias melodias no seu violino, cujo som é muitas vezes descoincidente com os planos das aparições do músico, expandindo-se assim sobre as cenas como uma banda sonora que desvela o tom das situações<sup>48</sup>. A Mouse são também atribuídas outras tarefas. Uma delas, que é importante mencionar tendo em conta que o filme é, em grande parte, sobre a memória, é o papel do músico enquanto “documentarista”. Assim, Mouse regista o seu dia-a-dia numa pequena câmara de filmar, elemento indissociável da sua personagem. Ao contrário de Seymour, que guarda as suas memórias no espaço psicológico escuro que as descontextualiza, os *home movies* de Mouse permitem a localização espaço-temporal precisa *a posteriori*. Ora, a atribuição deste papel ao músico por parte do realizador é extremamente significativa. Com efeito, as memórias que os pequenos filmes mantêm intactas são as que correspondem a experiências mais duras (a violência de Aristotle (ver imagem XVII); a

---

<sup>48</sup> Um exemplo claro desta estrutura é o momento anteriormente referido, em que Seymour, numa sessão de leitura de poemas, lê a história do nativo-americano que precisa de dinheiro para voltar à reserva. Durante esta cena, vêem-se planos curtos de Mouse que toca violino e que surge no meio do público de Seymour. Entretanto os planos mudam e o som do violino perdura, entoando uma melodia triste que constrói a atmosfera diegética.

dependência de substâncias tóxicas; os momentos de ócio na reserva), que não se apagam tão facilmente da memória dos nativo-americanos próximos desta realidade.

O tratamento sonoro em *The Business of Fancydancing* é igualmente um elemento que favorece a circularidade no filme: através do uso de voz *off* ou de música para relacionar as situações, Sherman Alexie acentua a ideia de latência na conexão entre as cenas, sugerindo que nenhuma situação acaba ou começa exactamente num ponto, isolada de momentos antecedentes ou sucessores. Na cena em que Seymour conhece Agnes e fala com ela pela primeira vez, há cortes para planos em que os dois estão num quarto a beijar-se. No entanto, o som permanece o do primeiro encontro, conferindo às imagens breves de namoro um carácter ambíguo, pois não nos é dada certeza se se trata de um futuro que penetra o presente (sendo que este, por sua vez, na história principal, é passado, pois trata-se de um *flashback*) ou de projecções originadas pelo desejo de Seymour.

Ao nível do uso original da banda sonora na construção do sentido da cena, outro momento merece especial destaque: aquele em que Seymour entra no carro para se dirigir à reserva. Durante esta cena, o violino de Mouse continua presente na banda sonora, fazendo a ponte com o momento anterior. No entanto, o que é especialmente inabitual é o esquema de sobreposição de cenas criado por Sherman Alexie. Neste momento, a sobreposição é literal, sendo que a imagem acompanha o caminho que Seymour percorre para sair da cidade em direcção à reserva e o som, por sua vez, revela a cena em que Seymour “discute” com o namorado, contando-lhe que vai à cerimónia fúnebre de Mouse. Desta forma, nenhuma das duas cenas está totalmente completa e, no entanto, quando sobreposto o som de uma delas na imagem da outra, criam um terceiro espaço de possibilidades. Nesta terceira instância, se considerarmos a viagem de carro como a cena principal, a banda sonora pode representar o pensamento de Seymour, que relembra a discussão; se, pelo contrário, a cena sonora liderar a construção, as imagens da partida de Polatkin funcionam como metáfora de afastamento do casal.

Como foi possível constatar através da análise apresentada, Sherman Alexie insiste várias vezes na quebra de categorizações estanques e na abertura de sentidos que a fusão de técnicas distintas pode conseguir. Desta forma, Alexie cria um filme que foge da imobilidade e que recorre à ideia de expansão, tanto a nível técnico como narrativo. Concretamente, em termos estruturais, os momentos expandem-se, movem-se uns sobre os outros, criando novos sentidos e espaços na narrativa; a história, por sua vez,

desdobra-se nas diferentes personagens, expandindo-se do indivíduo para o grupo e vice-versa. Esta ideia de movimento é ainda observável ao nível da identidade de algumas personagens. Nesse sentido, tanto Seymour Polatkin como Agnes Roth são exemplos modelares. O nome do escritor, Polatkin, denuncia a descendência russa e Agnes representa a mistura pouco comum de um pai nativo-americano com uma mãe judia. Estes casos representam o movimento de identidades que resulta da relação inevitável entre pessoas das diferentes culturas que constituem os Estados Unidos da América. O caso de Agnes, uma *mixed blood*, é especialmente interessante, pois a jovem representa um elemento de equilíbrio no filme, mediando a oposição entre Seymour e os amigos e familiares da reserva. Sobre personagens *mixed blood*, vale a pena citar Jana Sequoya Magdaleno que, num artigo onde comenta o livro *Ceremony* de Leslie Marmon Silko, afirma: “Because the [mixed blood protagonist’s] position belongs to neither side of the boundary that constitutes its condition of partiality, it is able to both mediate and negate the relation of opposition between colonizer and colonized” (MAGDALENO, 2000: 292). Desta forma, seguindo a linha de pensamento de Magdaleno, Agnes compreende os dois lados da questão, ouvindo tanto o escritor como os seus opositores e esforçando-se por encontrar um ponto de união entre as duas facções.

Se por um lado neste filme cada uma destas personagens representa a ideia de movimento entre diferentes categorias identitárias, por outro lado este movimento afasta os indivíduos de uma origem. Esta distanciação, em última instância, cria memórias fragmentadas que, gradualmente, vão perdendo rigor e significado.

Sherman Alexie apresenta assim um protagonista que se sente desenraizado no seu espaço psicológico. No final do filme, Seymour muda: decide desfazer-se do seu traje de dança<sup>49</sup> e regressa à casa onde vive com o namorado euro-americano, procurando a reconciliação (ver **imagem XVIII**), depois de uma discussão onde lhe confessara ter vergonha de o levar à reserva. Nesta obra de Alexie, ao contrário de outros filmes nativo-americanos<sup>50</sup>, Seymour não encontra conforto no regresso a casa e à comunidade<sup>51</sup>. Ou a sua casa não é onde seria de esperar. Finalmente, Sherman Alexie

---

<sup>49</sup> Apesar de o significado da dança ser codificado para um público exterior às culturas nativo-americanas, pode, no entanto, constatar-se a ideia de despojamento.

<sup>50</sup> Como, por exemplo, o filme *Barking Water* (2009), de Sterlin Harjo.

<sup>51</sup> David L. Moore, no artigo “Sherman Alexie: irony, intimacy, and agency”, comenta uma tendência recorrente das histórias de Alexie: “[...] Alexie rarely points toward the redemptive power of Native community as a direction for his protagonists’ struggles. Instead, his bold, sometimes campy, style tends



apresenta o amor como a possibilidade de mediação entre dois mundos, de outra forma difíceis de reconciliar.

*The Business of Fancydancing* revela assim uma perspectiva diferente acerca das vivências nativo-americanas. Questionando a apologia do grupo, da tribo, Sherman Alexie aventura-se num discurso arrojado sobre a complexidade das pressões, não só externas como internas à comunidade. Acima de tudo, *The Business of Fancydancing* é um exercício de possibilidades, uma abertura completa ao domínio da reinvenção: “Rather than rendering the film transparent, an apparently completely “real” experience, *The Business of Fancydancing* continually foregrounds itself as an imaginative Native representation.”(YOUNGBERG, 2006: 9).

---

to affirm a more individual agency unique to Native identities, by a distinct artistic pattern of personal affirmation and reconnection. (MOORE, 2005: 297).

### II.3 Outras ironias: Blackhorse Lowe e Sterlin Harjo

Este subcapítulo visa testemunhar a emergência de dois realizadores nativo-americanos, Blackhorse Lowe (*Navajo*) e Sterlin Harjo (*Seminole/Creek*) que, apesar de não seguirem marcadamente as estratégias focadas tanto em *Smoke Signals* como em *The Business of Fancydancing*, acrescentam, de outra forma, à problematização da imagem do índio. Demarcando-se dos exemplos referidos anteriormente, Sterlin Harjo expõe o que acredita serem os principais problemas de um cinema demasiado consciente acerca das questões identitárias relacionadas com o índio:

“So many films made by Indian people focus on the fact that we're Indian. It's like they are writing from white society's point of view. [...] The films are very issue driven or they are about identity. The characters are always talking about being Indian or how Indian they are. It gets annoying. It's like, 'just get on with it! We know you're Indian!'.”<sup>52</sup>

Aquilo que é importante reter desta citação é a vontade do realizador fazer filmes que estejam mais próximos da realidade individual do artista e que se desviem da necessidade de pôr constantemente em causa a definição de índio. Dessa forma, conclui-se do discurso de Harjo que o realizador defende o avanço do cinema nativo americano para um patamar no qual as questões identitárias deixam de conduzir a criação para serem suplantadas por temáticas de índole pessoal que explorem outras facetas das vivências dos nativo-americanos enquanto indivíduos.

Não utilizando enfaticamente as “estratégias” de desconstrução do índio baseadas na ironia ou o humor, os filmes de Sterlin Harjo ou Blackhorse Lowe contribuem, porém, para a resistência aos preconceitos da sociedade dominante no que diz respeito à capacidade de autonomia dos povos nativo-americanos. Assim, tanto Blackhorse Lowe como Sterlin Harjo se mostram eficazes na edificação de um cinema que privilegia, sobretudo, a presença nativo-americana, não só ao nível da produção como a nível criativo. Estes dois cineastas exprimem-se, precisamente, na vontade de apropriação dos domínios técnicos cinematográficos, abrindo assim possibilidades de relacionamento entre a forma fílmica e o conteúdo cultural específico dos nativo-americanos. Por outras palavras, ambos os realizadores procuram, através do cinema,

---

<sup>52</sup> Citação retirada de uma entrevista a Sterlin Harjo em Fevereiro 2010, via e-mail, em anexo a esta dissertação.

um espaço de afirmação da sua expressividade singular, incontornavelmente influenciada pelas culturas das quais provêm.

Tendo em conta que nenhum dos dois tem uma obra suficientemente extensa para a fundamentação de um paradigma, há nos seus filmes, porém, elementos recorrentes, tanto ao nível da narrativa como da forma, que permitem a abertura da discussão sobre a possibilidade de uma estética nativo-americana. Antes de dissertar acerca da consistência desta estética, é contudo importante analisar a maneira como os artistas nativo-americanos a compreendem e põem em prática<sup>53</sup>.

Assim, Steve Leuthold, no livro *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media and Identity*, faz a seguinte observação acerca de um discurso de Victor Masayesva Jr. (Hopi), um conceituado vídeo-artista:

“For Masayesva, the close tie between the videographer and his or her community overrides any specific formal or narrative characteristics in creating an Indian perspective. Though he spoke out the possibility of an Indian aesthetic at the Two Rivers Film and Video Festival, Masayesva seemed to be using the term “aesthetic” broadly, corresponding to the idea of perspective or point of view. Even if he was using aesthetic in the narrower sense of specific formal or stylistic characteristics, this more limited definition would not account for the uniqueness of native filmmaker in Masayesva’s opinion. His understanding of the unique outlook of native film – and videomakers derives from particular aspects of the relationship between the videographer and his or her community.”(LEUTHOLD, 1998: 122).

Na constatação de Leuthold é realçada a ligação que Masayesva cria entre a identidade cultural dos nativo-americanos e a estética, retirando a ênfase das questões formais e estilísticas e colocando-a no ponto de vista. Assim, a estética nativo-americana é abrangente, baseando-se numa perspectiva cultural que não se limita à construção formal da imagem mas que contamina o seu conteúdo. Steve Leuthold, noutro momento do livro, conclui que é possível falar de uma estética nativo-americana (no sentido de uma visão recorrente), na medida em que esta espelha um relacionamento privilegiado com o espaço. Assim, o que Leuthold apelida de “Indigenous aesthetics of

---

<sup>53</sup> Steve Leuthold, ao problematizar a construção da estética nativo-americana, aponta para a necessidade de, se se quiser compreender plenamente a expressão característica destes povos nativos, sair de um sistema pré-estabelecido de análise. O autor nota que a utilização de um sistema inadequado de “avaliação” pode dar origem a interpretações erradas e redutoras: “In a paradoxical collapsing of different aesthetic and ethical systems, natives take the very characteristics that non-natives associate with romanticism – reverent shots of the land, homage to tradition, themes of spirituality and family” – as some of the essential ingredients of a native way of seeing. This is what the transference of a Western critical perspective leaves out: the possibility of a different aesthetic, and ethical, system. Negative values associated with the Western understanding of romanticism may seem out of place or inaccurate when the term is applied to non-Western cultures.” (LEUTHOLD, 1998: 120).

place”<sup>54</sup> tem raiz nas tradições culturais que enformam a identidade dos grupos nativo-americanos, como clarifica Jana Magdaleno Sequoya:

“[...] most crucially, cultural identity is sustained by the territorial features of the homeplace. Thus, when geographical embodiments of culture are banished from our lives as a National Sacrifice area, for example, the social system organized around their symbolic meaning is effectively sacrificed as well. By the same token, when the places that define Native Americans as a people are exploited for their material resources, our sense of identity is proportionately impoverished.” (MAGDALENO, 2000: 288).

A afirmação de Sequoya ilustra eficazmente a ligação intrínseca entre as culturas nativo-americanas e os seus lugares, sendo especialmente elucidativa a classificação implícita que a autora faz desta relação como sendo de causa e consequência. Assim, é necessário preservar o lugar, a paisagem, “the places that define Native Americans as a people”, ou seja, o “*homeplace*”, para que se preserve a identidade nativo-americana.

Da mesma forma, tanto Blackhorse Lowe como Sterlin Harjo preservam a importância do lugar nas suas histórias, contribuindo, enquanto realizadores, para a continuidade da expressão cultural nativo-americana. Apesar das diferenças evidentes entre o trabalho dos dois realizadores, há elementos recorrentes na obra de ambos. Assim, tanto em *5<sup>th</sup> World* (2005), a única longa-metragem de Blackhorse Lowe, como em *Barking Water* (2009) ou *Four Sheets to the Wind* (2005), as duas longas-metragens de Sterlin Harjo, as histórias estão profundamente relacionadas com a ideia de pertença a um espaço envolvente.

No filme de Lowe, um jovem casal de nativo-americanos (Andrei e Aria) decide viajar à boleia por território *Navajo*, ao mesmo tempo que aprofunda o seu relacionamento. À medida que os jovens vão descobrindo a paisagem, descobrem igualmente diferenças culturais e identitárias que, em última instância, afastam abruptamente o casal. Em *Barking Water*, Sterlin Harjo conta a história de um antigo casal (ver imagem XIX) que se reencontra quando Frankie, o protagonista masculino, está a morrer no hospital. Irene, a ex-namorada, vai visitá-lo e, a seu pedido, decide levá-lo para a terra onde ele nasceu e onde pretende morrer. Ao aproximarem-se de casa, Frankie e Irene relembram momentos felizes da relação (todos passados na natureza) e reavivam o seu amor, que nunca deixou de existir. Em *Four Sheets to the Wind*, Harjo apresenta uma família desintegrada constituída por uma mãe e dois filhos, Miri e Cufe.

---

<sup>54</sup> *Idem*, pág. 183.

A rapariga tem uma vida desequilibrada na cidade de Tulsa, onde trabalha e se embriaga, endividando-se frequentemente (ver **imagem XX**). Após a morte do pai, o irmão, um jovem errante que faz “actually nothing”<sup>55</sup>, vai passar uns dias com a irmã, mas acaba por voltar à reserva onde vive com a mãe. No final, a família une-se, encontrando o seu lugar na proximidade uns dos outros. Como sugere Sterlin Harjo através da voz *off* de Frankie, no fim do filme: “you’re never that far away from home”.

O que há de comum nestas diferentes histórias é a estruturação do desenvolvimento das narrativas e dos problemas / resoluções das vidas dos respectivos heróis à volta da ideia de “home”, o que, por sua vez, implica a ênfase no tratamento do espaço. Em *5<sup>th</sup> World*, Blackhorse Lowe apresenta a paisagem como um reflexo do panorama emocional das personagens, construindo um espelho externo para o mundo interior. Neste filme, o movimento do casal, vagueando pela “home” (o território *Navajo*), mimetiza as descobertas emocionais da relação entre os dois jovens, ainda em fase de aproximação. Dessa forma, paisagens e lugares acompanham a disposição do casal, evoluindo de acolhedores/intimistas para opressores/áridos. Assim, no início da relação, os jovens movimentam-se sob a luz diurna, são mostrados planos onde contemplam o pôr-do-sol (ver **imagem XXI**), observam árvores e nuvens, visitam amigos e familiares. Quando se dá a ruptura no relacionamento, Lowe filma espaços fechados, com uma luz noturna opressora, em tons de vermelho e azul (ver **imagem XXII**). Finalmente, o jovem protagonista acaba por abandonar a namorada num local árido e desertificado que contrasta com os planos iniciais do filme.

Sterlin Harjo opta pela construção de uma ligação profunda ao “lugar-berço”, contribuindo para a problematização da ideia de pertença. Assim, os seus personagens fazem o percurso de ir para o “home” (Frankie em *Barking Water*; ou Frankie<sup>56</sup> em *Four Sheets to the Wind*), procurando a “terra” como destino último. Em *Barking Water*, o protagonista quer morrer no sítio que considera a sua casa e em *Four Sheets to the Wind*, o pai de Miri e Cufe pede ao filho para este submergir o seu corpo num lago, quando morrer. (ver **imagem XXIII**).

No entanto, o realizador mostra duas abordagens diferentes da ideia de pertença que são atribuídas a duas gerações com visões distintas. Assim, *Barking Water*, que tem

---

<sup>55</sup> Resposta de Cufe à vizinha da irmã, Francie, quando ela lhe pergunta “What do you do?”.

<sup>56</sup> Ironicamente, o realizador optou por mostrar em duas histórias diferentes dois personagens com o mesmo nome e representados pelo mesmo actor, Richard Ray Whitman.

como protagonistas um casal de idosos, é construído à volta da ideia de voltar para o “home”; por outro lado, *Four Sheets to the Wind*, protagonizado por dois jovens irmãos, centra-se sobretudo no movimento de procurar o “home”. Enquanto os mais velhos têm um intenso relacionamento com o lugar do qual provêm, os mais novos perdem-se entre a cidade e a reserva, sem perceberem aonde realmente pertencem. Assim, em *Four Sheets to the Wind*, Cufe deambula entre a casa da irmã na cidade e a casa da mãe na reserva. Em última instância o jovem não escolhe nenhuma das opções, acabando por partir em viagem com a namorada, à aventura: “I don’t know... somewhere” diz Cufe à mãe, quando ela o questiona sobre a sua partida. Miri, a irmã de Cufe, acaba por trocar uma vivência solitária e desregrada na cidade pelo carinho do colo materno, voltando assim à reserva para recuperar da depressão (ver imagens XXIV e XXV).

Quer nas suas duas longas-metragens quer em filmes mais curtos, como *Goodnight Irene* (2003), Sterlin Harjo apresenta os locais principais das histórias como espaços de cura. Em *Barking Water*, Frankie quer voltar a casa para morrer em paz; em *Four Sheets to the Wind*, Miri volta à reserva para curar a sua depressão e Cufe quer vaguear na paisagem em busca de si mesmo. Em *Goodnight Irene*, curta-metragem em que, num hospital, uma idosa nativo-americana (Irene) conversa com dois jovens também nativos (ver imagem XXVI), o local da acção representa a cura por excelência. Mais importante do que o lugar em si nos filmes de Sterlin Harjo, porém, são as ligações que nele se constroem. O que é essencial para Frankie é o amor que tem por Irene, que relembra no seu percurso de volta a casa; o fundamental tanto para Miri como para Cufe é a união familiar que existe na reserva; o importante na história de Irene é a conversa que esta mantém com os dois jovens e não a consulta, que nem chega a ser filmada (ver imagem XXVII). Apesar de Harjo se aperceber das diferenças entre as vivências dos jovens e as dos mais idosos enquanto nativo-americanos, o realizador prefere a coabitação como veículo de manifestação da distância entre as gerações. Ao procurar a convivência dos dois pontos de vista, Sterlin Harjo enfatiza a pluralidade de experiências e alerta para o afastamento em si mesmo, mostrando os idosos como um ponto de partida do qual os jovens se vão distanciando gradualmente. Assim, nos três filmes referidos, Harjo lança indícios da sua apreensão, revelando a intenção de preservar uma realidade que, com o desaparecimento dos mais velhos, poderá não encontrar outro veículo. Particularmente incisivo sobre esta questão é o cartão inicial de *Goodnight Irene*, no qual o realizador expõe a pergunta de forma directa: “And when

they're gone... who will tell their stories?'. Ainda neste filme, Sterlin Harjo mostra dois jovens nativo-americanos que não sabem falar a língua nativa que Irene e todos os idosos na sala de espera do hospital dominam. Em *Barking Water* o realizador sublinha a diferença entre gerações, sobretudo nos encontros entre Irene e Frankie com jovens, ao longo da sua viagem de regresso a casa. Finalmente, em *Four Sheets to the Wind*, a distância entre as gerações é transmitida, em particular, através da figura ausente do pai que, para além de ter já morrido no início da história, é regularmente caracterizado como um homem silencioso que poucas vezes elucidou os filhos acerca dos seus percursos de vida. Assim, nestas três histórias, Sterlin Harjo expressa a sua sensibilidade relativamente às tradições culturais e à consequente ligação com o espaço, tentando aliar a preservação do passado à esperança no futuro. Esta coabitação, por sua vez, permite uma visão ampla e rica das vivências nativo-americanas no mundo actual.

Retomando a análise do trabalho de Blackhorse Lowe, é possível constatar também, nas suas construções narrativas, a presença central dos jovens nativo-americanos (*Navajo*, em *5<sup>th</sup> World*) e o seu relacionamento com as culturas das quais provêm. No entanto, Lowe foca o carácter violento da ligação à tradição, apresentando situações difíceis nas quais, frequentemente, os “compromissos” relacionados com a comunidade atormentam o indivíduo. Se for tomado o exemplo da longa-metragem *5<sup>th</sup> World*, o comentário de um dos jovens que viaja de carro com o casal de namorados é explícito relativamente a este assunto: “[...] but if you're a Navajo, clans get in the way, family gets in the way [...]”. Mais tarde no filme, o realizador concretiza o desabafo da personagem: Andrei, ao descobrir que Aria pertence a um clã que ele não aceita, afasta-se violentamente dela, abandonando-a no meio de uma estrada após se ter envolvido furtivamente com a vocalista de uma banda. Contudo, os planos finais do filme, nos quais se vê Aria vestida tradicionalmente, intercalados com imagens do rosto de Andrei no carro, possibilitam a interpretação de que o protagonista continua a pensar na ex-namorada, após a separação dolorosa dos dois.

Em *Shush* (2003), o conflito entre o protagonista e os seus deveres para com a comunidade (neste caso a família) é transmitido de forma particularmente violenta. Blackhorse Lowe conta a história de Shush, um jovem *Navajo* que se vê obrigado a defender a família das agressões de Adley, o namorado de uma das suas irmãs. Dessa forma, toda a narrativa se concentra no ponto de vista de Shush e na pressão que lhe é imposta para honrar a família. No fim da curta-metragem ouve-se em voz *off* o que se

depreende ser a conversa que o pai teve com Shush: “[...] we need to pull together as a family, look out for one another. That’s what this is about. I know you have your own life, please, just remember we are family. We got to stick together, alright? I love you”. Tendo a vontade do pai como pano de fundo, Shush acaba por ferir Adley gravemente, cedendo à violência em honra do princípio de defesa da família. Como em *5<sup>th</sup> World*, é possível constatar também em *Shush* a relação intrínseca do espaço com a “paisagem” emocional das personagens. Assim, Blackhorse Lowe constrói uma relação de causa e consequência, na qual o espaço é apresentado como fruto da “acção psicológica”.

Contudo, é importante lembrar que há diferenças entre as abordagens de Sterlin Harjo e Blackhorse Lowe e uma delas encontra-se, precisamente, no facto de Harjo transmitir a importância do espaço na própria história e Lowe expressar a sua relevância através, sobretudo, da forma como o constrói.

Em *Shush*, por sua vez, a escolha dos locais de acção, os enquadramentos que definem a posição das personagens no espaço e a iluminação do filme são factores determinantes para a criação de uma atmosfera opressora que espelha o sofrimento psicológico do protagonista. Dessa forma, o realizador opta por espaços pouco amplos e fechados nos quais circulam vários personagens ao mesmo tempo, o que se confirma particularmente nos planos que mostram a família. No que diz respeito aos enquadramentos, Lowe raramente utiliza escalas muito abertas, preferindo planos aproximados e de conjunto, que permitem um olhar próximo (por vezes claustrofóbico) sobre o protagonista (**ver imagem XXVIII**). Nesta curta-metragem é possível falar também em fragmentação, construída sobretudo ao nível da montagem. Assim, também neste filme (como em *The Business of Fancydancing*) se nega a ideia de continuidade do tempo e do espaço, através de uma construção complexa de sucessões na qual passado e presente se contaminam, eliminando os limites evidentes entre as instâncias temporais<sup>57</sup>.

Outro domínio fulcral para a representação do espaço é a iluminação usada no filme. Neste ponto, tanto Blackhorse Lowe como Sterlin Harjo se encontram na vontade de uma utilização expressiva da luz e da cor, realçando assim aspectos fundamentais da

---

<sup>57</sup> Especialmente elucidativa sobre este processo no filme de Blackhorse Lowe é a cena em que Shush fala ao telefone com uma das suas irmãs, sendo avisado dos problemas da família com Adley. Nessa cena, que acontece relativamente cedo no filme, Shush, ainda a tomar conhecimento da situação, surge já com as mãos ensanguentadas (**ver imagem XXXI**), como se esses planos do protagonista fossem posteriores ao crime que ele comete apenas no fim da história. Neste caso, o plano de Shush ao telefone com as mãos ensanguentadas é ambíguo no que diz respeito à temporalidade mas, no entanto, funciona eficazmente ao permitir a interpretação dessa imagem como uma premonição da tragédia.



narrativa e do espaço. Assim, em *Shush* o realizador escolhe uma luz nocturna que envolve os espaços em sombra e formas irreconhecíveis (ver **imagem XXIX**), criando a atmosfera fantasmagórica e misteriosa na qual o protagonista se movimenta. A luz vermelha é também utilizada frequentemente, acentuando o carácter fatídico da história (ver **imagem XXX**).

Se forem considerados igualmente os exemplos de *5<sup>th</sup> World* e *Barking Water*, pode afirmar-se que em ambos os filmes há uma utilização especial da iluminação e da cor que enaltece a paisagem a tal ponto que a sua presença num plano adquire o mesmo valor da de uma personagem. Assim, a acentuação do contraste na cor e na luz aviva a paisagem, incutindo-lhe um movimento que acompanha a narrativa. Em *Barking Water*, o realizador, nos *flashbacks*, permite até que a cor dourada transcenda as formas e englobe esses momentos, alimentando a nostalgia relativamente à juventude do amor entre Irene e Frankie ao apelidá-la, implicitamente, de “*Golden Age*” (ver **imagem XXXII**). Blackhorse Lowe, em *5<sup>th</sup> World*, aplica uma variante deste dispositivo, sobreexpondo de tal modo os planos, em certos momentos, que o sol se torna uma presença constante no amor do jovem casal, conferindo uma atmosfera quente e acolhedora à narrativa.

Por todas estas razões, Sterlin Harjo e Blackhorse Lowe, apesar de possuírem ainda filmografias pouco extensas, apresentam temas e formas que acrescentam à solidificação de pontos de vista nativo-americanos *postindian*, na medida em que abrem o leque discursivo acerca das diferentes vivências dos diferentes nativo-americanos<sup>58</sup>. Relembrando o que defende Steve Leuthold acerca da estética nativo-americana e da sua ligação à representação dos lugares, os filmes de Harjo e os de Lowe podem considerar-se como exemplos particularmente esclarecedores de uma abordagem singular dos espaços onde se desenvolvem as narrativas. No entanto, apesar de haver uma ligação forte aos elementos do passado que constituem o cerne identitário dos povos nativo-americanos, ambos os realizadores transmitem um ponto de vista actual sobre esses mesmos elementos. Por conseguinte, quer seja focando a tradição e as práticas culturais, quer seja mostrando o ponto de vista dos jovens, ou mesmo o conflito entre ambos, não há dúvidas que o trabalho tanto de Blackhorse Lowe como de Sterlin

---

<sup>58</sup> Sterlin Harjo é particularmente claro acerca deste assunto, defendendo que a sua obra é, em primeiro lugar, um reflexo das suas vivências individuais e não a porta-voz de uma experiência nativo-americana em geral: “I don't deny that some of my work helps deconstruct classical ideas of what an Indian is and/or can be, but at the same time the films are just an extension of who I am personally.” A citação é retirada de uma entrevista a Sterlin Harjo em Fevereiro 2010, via e-mail, que pode ser encontrada em anexo.

Harjo traça um retrato acutilante da contemporaneidade nativo-americana. Nas palavras de Harjo: “[...] we are still here as native people and we have great stories to tell. Our languages are dying and our numbers are shrinking but we are still here and we can still tell our stories. We survived, now take a peak and see what life is like.”.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Citação retirada de uma entrevista a Sterlin Harjo em Fevereiro 2010, via e-mail, que pode ser encontrada em anexo.

## CONCLUSÃO

### QUE TIPO DE CINEMA É ESTE?

A principal ideia a reter deste estudo relaciona-se com a dependência da expressão cinematográfica nativo-americana em relação às experiências culturais dos seus criadores: este relacionamento não é apenas evidente<sup>60</sup>, mas absolutamente determinante. Por conseguinte, como foi possível constatar através da análise dos objectos fílmicos propostos, os artistas nativo-americanos introduzem concepções e sistemas, tanto formais como narrativos, que espelham uma sensibilidade cultural e artística singular, destacando-se assim de abordagens cinematográficas estandardizadas. Nesse sentido, esta dissertação recorre a filmes cuja forma é, maioritariamente, consequência directa de uma determinada visão cultural, sendo assim delineadas as directrizes de uma possível resposta à questão lançada por David Bordwell: “A painting’s subject and theme derive pretty obviously from social sources; but how can its use of pigment, its composition, its play with perspective be connected to cultural processes?” (BORDWELL, 1996: 141). Relativamente às obras estudadas, concluiu-se que a construção tanto do espaço como do tempo, domínios fundamentais da arte cinematográfica, é directamente influenciada pelos valores culturais dos artistas enquanto nativo-americanos.

Para além do aprofundamento destas questões, este estudo procurou, implicitamente, problematizar o lugar deste tipo de produção no contexto do cinema em geral. Integrando os filmes nativo-americanos no que se pode chamar de “*Indigenous Media*”, conforme sugerido por Kristin Dowell (DOWELL, 2006), é possível apontar problemas comuns às cinematografias de vários povos nativos<sup>61</sup> de todo o mundo. Assim, os obstáculos directos que dificultam a edificação de uma posição sólida em

---

<sup>60</sup> David Bordwell, no livro *On History of Film Style*, traça o percurso do nascimento de uma abordagem fundada nos estudos culturais para explicar a evolução na História do Cinema. O autor nomeia esse ponto de vista como “history of vision” e, apesar de não concordar com as conclusões extremas a que esta teoria chega, faz um resumo dos seus princípios básicos, que assentam na seguinte ideia: “The reasoning runs something like this. We cannot explain stylistic patterns just by appeal to activities in the artistic sphere. Style is produced and sustained by the culture in which it functions.” (BORDWELL, 1999: 141).

<sup>61</sup> A expressão “cinema indígena” inclui não só produções nativo-americanas, mas sim todos os objectos fílmicos provenientes de povos nativos colonizados de todo o mundo. Tal é o caso dos Maoris da Nova Zelândia, os *Inuits* do Canadá e os aborígenes australianos, entre muitos outros.

terreno cinematográfico estão sobretudo relacionados com a limitação nos meios práticos de financiamento, exibição, distribuição. Apesar de este não ser o desenvolvimento central da dissertação, é necessário clarificar que o lugar das produções nativas no domínio do cinema é, em termos práticos, pouco estável e, nesse sentido, pouco significativo para a indústria, que raramente o considera. Comprovando esta afirmação, Kristin Dowell refere o depoimento de realizadores nativos no encontro “*First Nations / First Features*” organizado pelo Museum of Modern Art de Nova Iorque e pelo National Museum of the American Indian:

“Nils Gaup (Sami) articulated the difficulty of trying to finance feature films while honoring Sami storytelling traditions. He explained, ‘Because we don’t tell the stories for a larger audience, it’s very, very difficult to finance the films, because making films means to find a story that can sell, that can travel, that can give a lot of money for the producer. [...]’.

[...] Rachael Maza (Yidinji, Torres Strait Islander) also highlighted the institutional framework in Australia, describing how Indigenous film in Australia is in its early stages with only a handful of Indigenous feature films having been produced.” (DOWELL, 2006: 381-382).

Os problemas acima descritos são apenas exemplos de algumas entre várias adversidades que limitam as produções nativas à condição de sobrevivência. No caso do cinema nativo americano contemporâneo, Beverly R. Singer especifica uma das maiores dificuldades a ultrapassar: “ Native American films and videos that contribute to a truer conception of Native people are still not widely available to the public. In order to reach a broader audience, we need better distribution for our work.” (SINGER, 2001: 93).

No entanto, apesar de este cinema estar ainda à procura das construções e estruturas mais adequadas a uma implantação sólida, esta forma de expressão das culturas nativas ocupa, a nível teórico, um lugar essencial para a problematização das possibilidades futuras do cinema enquanto linguagem. A primeira questão que se coloca relaciona-se com a “importação” do cinema por parte de culturas que lhe são exógenas<sup>62</sup>, ou seja, por parte de culturas nas quais, à partida, o cinema não é uma forma de expressão tradicional ou natural. Por outras palavras, o cerne da discussão é a forma como as culturas nativo-americanas, neste caso, se apropriam de uma forma de expressão, o cinema, que traz consigo uma linguagem própria e um sistema de regras que constituem o seu “livro de instruções”. Nesse sentido, devido à sua posição

---

<sup>62</sup> É importante mencionar que este tema não é novo na História do Cinema. Pelo contrário, a questão da apropriação da linguagem cinematográfica por parte de outras culturas foi colocada com especial ênfase em relação ao caso do cinema asiático, nomeadamente ao do Japão e ao da China.

relativamente recente dentro da arte cinematográfica, as culturas nativas poderão introduzir uma certa frescura através da forma como elaboram criativamente os seus filmes. No entanto, um dos maiores riscos desta linha de pensamento é a conclusão de que os realizadores nativo-americanos têm uma visão diferente do mundo e que, por essa razão, poderão transformar a abordagem do cinema. David Bordwell, acerca da relação entre as transformações ocorridas ao longo da História do cinema e a possibilidade de estas estarem relacionadas com mudanças na visão ou percepção, questiona:

“[...] In what sense can we talk about short-term changes in perception, that intricate mesh of hard-wired anatomical, physiological, optical, and psychological mechanisms produced by millions of years of biological selection? [...] Should we not rather speak of changes in habits and skills, of cognitively monitored ways of noticing or contextualizing information available in new surroundings?” (BORDWELL, 1996: 142).

O que vale a pena reter desta afirmação de Bordwell é a ideia de que, no contexto do cinema, a referência a uma “visão” diferente deve ser cautelosa, pois pode levar a erros de formulação. Em termos concretos, o que torna a abordagem nativo-americana do cinema distinta de outras abordagens é a forma como os autores nativos traduzem elementos e construções culturais em linguagem especificamente cinematográfica. Ou seja, não se trata de uma “visão” diferente do mundo pois o que está em causa não são os mecanismos físicos e psicológicos de apreensão da realidade, mas sim os contextos que determinam o ponto de vista de um indivíduo.

Por fim, é importante não fechar precipitadamente a discussão acerca da inovação na forma cinematográfica por efeito do seu relacionamento directo com conteúdos culturais específicos. Ou seja, por um lado, esta relação não deverá ser destruída pela crença de que o contexto cultural não determina a construção da forma, nem, por outro lado, será produtivo concluir-se que a linguagem cinematográfica não vive para além da sua relação com a cultura. Ao contrário destas situações extremas, o exemplo do cinema nativo americano contemporâneo aprofundado neste estudo, demonstra que a consciencialização e o aproveitamento máximo deste relacionamento podem abrir possibilidades inesperadas de expressão que modifiquem consideravelmente a ligação entre significante e significado no domínio da linguagem cinematográfica.

## IMAGENS

**Imagem I:** *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998)

**Imagem II:** *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998)



**Imagem III:** *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998)

**Imagem IV:** *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998)



**Imagem V:** *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998)

**Imagem VI:** *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998)





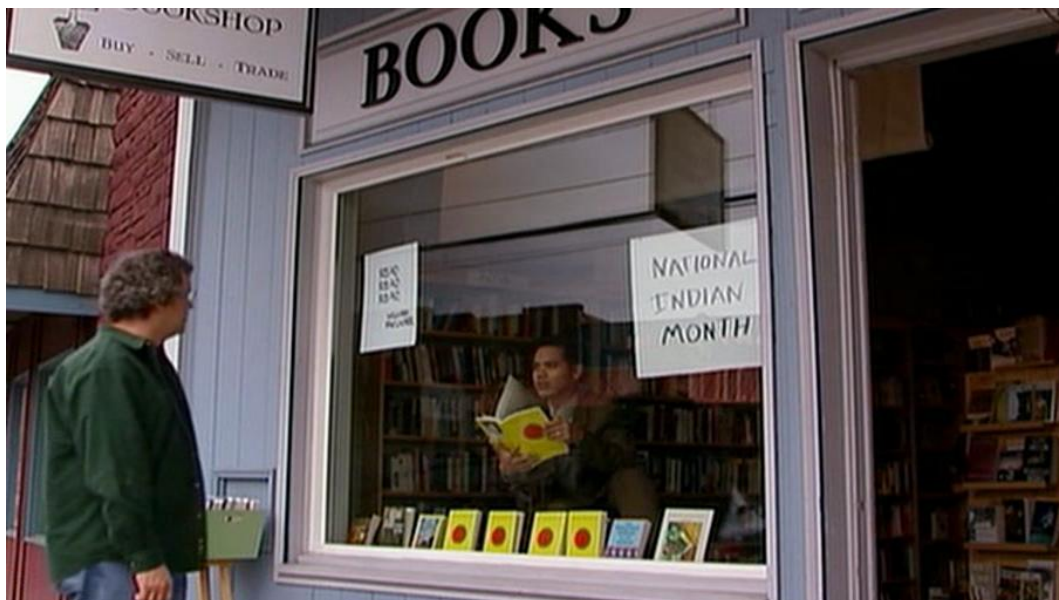
**Imagem VII:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)

**Imagem VIII:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)



**Imagem IX:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)

**Imagem X:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)



**Imagem XI:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)

**Imagem XII:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)

"Seymour Polatkin's poetry is  
funny, angry, authentic, and  
ultimately redemptive."

-New York Literature Quarterly  
May 21, 2001

"Seymour Polatkin is full of shit."

-Indianz.com  
May 22, 2001

**Imagem XIII:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)

**Imagem XIV:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)





**Imagem XV:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)

**Imagem XVI:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)



**Imagem XVII:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)

**Imagem XVIII:** *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002)



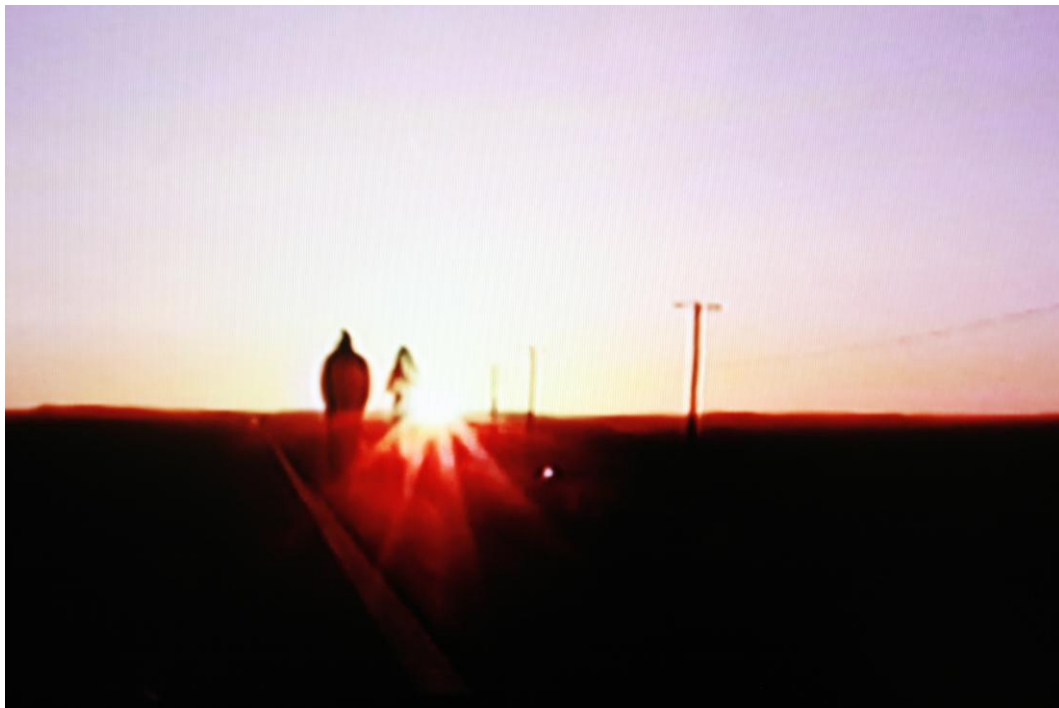
**Imagem XIX:** *Barking Water* (Sterlin Harjo, 2009)

**Imagem XX:** *Four Sheets to the Wind* (Sterlin Harjo, 2007)



**Imagem XXI:** *5<sup>th</sup> World* (Blackhorse Lowe, 2005)

**Imagem XXII:** *5<sup>th</sup> World* (Blackhorse Lowe, 2005)





**Imagem XXIII:** *Four Sheets to the Wind* (Sterlin Harjo, 2007)

**Imagem XXIV:** *Four Sheets to the Wind* (Sterlin Harjo, 2007)



**Imagem XXV:** *Four Sheets to the Wind* (Sterlin Harjo, 2007)

**Imagem XXVI:** *Goodnight Irene* (Sterlin Harjo, 2003)



**Imagem XXVII:** *Goodnight Irene* (Sterlin Harjo, 2003)

**Imagem XXVIII:** *Shush* (Blackhorse Lowe, 2003)





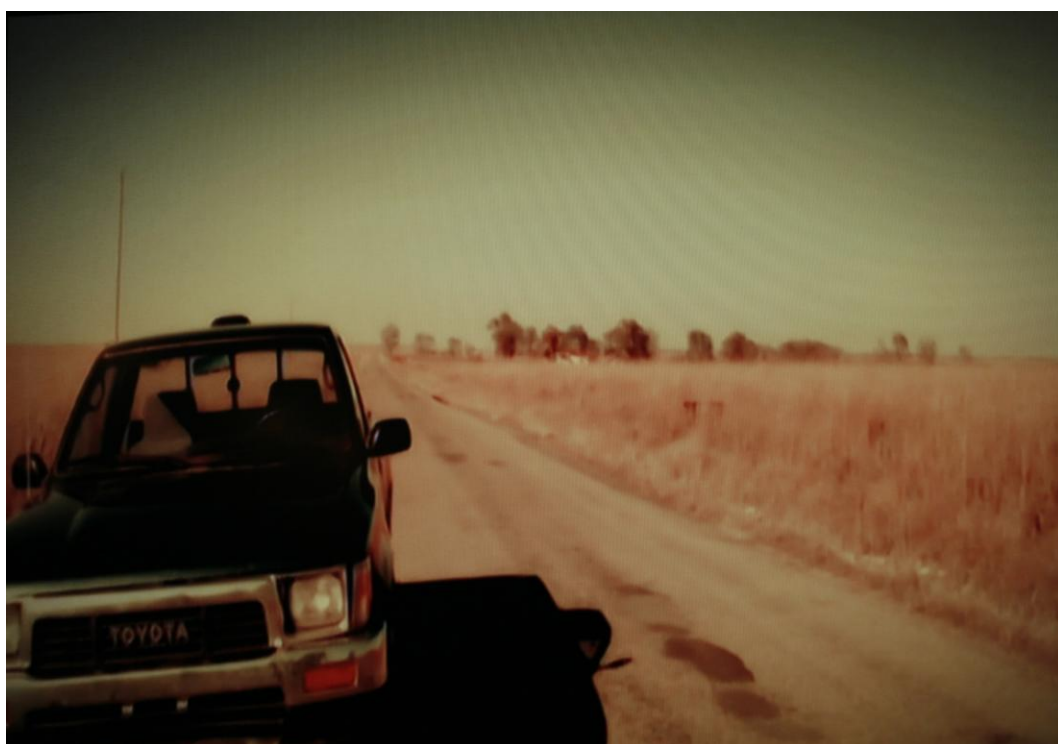
**Imagem XXIX:** *Shush* (Blackhorse Lowe, 2003)

**Imagem XXX:** *Shush* (Blackhorse Lowe, 2003)



**Imagem XXXI:** *Shush* (Blackhorse Lowe, 2003)

**Imagem XXXII:** *Barking Water* (Sterlin Harjo, 2009)



## FILMOGRAFIA

### ALEXIE, Sherman

*The Business of Fancydancing* (2002)

Argumento: Sherman Alexie

Produção: FallsApart  
Productions

Duração: 103'

### EYRE, Chris

*Smoke Signals* (1998)

Argumento: Sherman Alexie

Produção: ShadowCatcher  
Entertainment

Duração: 89'

### HARJO, Sterlin

*Barking Water* (2009)

Argumento: Sterlin Harjo

Produção: Dirt Road  
Productions

Duração: 85'

*Four Sheets to the Wind* (2007)

Argumento: Sterlin Harjo

Produção: Kish Productions

Duração: 81'

*Goodnight Irene* (2005)

Argumento: Sterlin Harjo

Produção: Indi()n Film

Duração: 13'

### LOWE, Blackhorse

*5<sup>th</sup> World* (2005)

Argumento: Blackhorse Lowe

Produção: Blackhorse Films

Duração: 75'

*Shush* (2003)

Argumento: Blackhorse Lowe

Produção: National Film Board  
of Canada (NFB)

Duração: 10'

## BIBLIOGRAFIA

BELL, John (1996), “The Sioux War Panorama and American Mythic History” in *Theatre Journal*, 48.3, pág: 279-299, Baltimore: John Hopkins University Press.

BENSHOFF Harry M. & GRIFFIN Sean (2004), *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Oxford: Blackwell Publishing.

BERNARDI, Daniel (1996), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*, New Jersey: Rutgers University Press.

BLAESER, Kimberly M. (2005), “Gerald Vizenor: postindian liberation” in *The Cambridge Companion to Native American Literature*, edited by Joy Porter e Kenneth M. Roemer, Cambridge: Cambridge University Press.

BORDWELL, David (1996), *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press.

BORDWELL, David (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley: University of California Press.

BUSCOMBE, Edward (2006), *‘Injuns!’: Native Americans in the Movies*, London: Reaktion Books Ltd.

CARNES, Mark. C. (1996), *Past Imperfect: History According to the Movies*, New York: Holt Paperbacks.

CHURCHILL, Ward (1998), *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema, and the Colonization of American Indians*, San Francisco: City Lights Publishers.

DENNIS, Jonathan & BIERINGA, Jan (1996) *Film in Aotearoa New Zealand* (2<sup>nd</sup> edition) Wellington: Victoria University Press.

DOWELL, Kristin (2006), “Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On – and Offscreen at the First Nations / First Features Film Showcase”, in *American Anthropologist*, Vol. 108, nº 2, June, pág. 376-381.

FERREIRA, Manuel Cintra (1995), *Western: 1939/1964*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa em colaboração com a Filmoteca Española.

GEIOGAMAH, Hanay, DARBY, Jaye T. (2000), *American Indian Theater in Performance*, Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center.

GINSBURG, Faye (1991) "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" in *Cultural Anthropology* Vol. 6, nº 1 February, pág: 92-112.

HIRSCHFELDER, Arlene B., MONTANO, Martha Kreipe de (1998), *The Native American Almanac: a Portrait of Native America Today*, New York: Wiley.

HUHDORF, Shari M. (2001) *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*, Ithaca: Cornell University Press.

KILPATRICK, Jacquelyn (1999), *Celluloid Indians*, Nebraska: University of Nebraska Press.

KRUPAT, Arnold (2000), "Postcolonialism, Ideology, and Native American Literature" in *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity and Literature*, edited by Amritjit Singh e Peter Schmidt, pág. 73-94, Jackson: University Press of Mississippi.

LADERMAN, David (2002), *Driving Visions: exploring the road movie*, Austin: University of Texas Press.

LARSON, Sidner (1991) "Native American Aesthetics: An Attitude of Relationship" in MELUS, *Varieties of Ethnic Criticism*, Vol. 17, Nº 3, Fall 1991-1992, pág. 53-67. Published by The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States.

LEUTHOLD, Steve (1998), *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media and Identity*, Texas: University of Texas Press.

MAGDALENO, Jana Sequoya (2000), "How (!) Is an Indian? A Contest of Stories, Round 2" in *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity and Literature*, edited by Amritjit Singh e Peter Schmidt, pág. 279-299, Jackson: University Press of Mississippi.

MOORE, David L. (2005), "Sherman Alexie: irony, intimacy and agency" in *The Cambridge Companion to Native American Literature*, edited by Joy Porter e Kenneth M. Roemer, Cambridge: Cambridge University Press.



NIES, Judith (1996), *Native American History: A Chronology of a Culture's Vast Achievements and their Links to World Event*, New York: Ballantine Books.

PRATS, Armando José (2002) *Invisible Natives: Myth & Identity in the American Western*, Ithaca: Cornell University Press.

RADIN, Paul (1956) *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* New York: Schocken Books.

ROOF, Judith (2003) "Thinking Post-Identity" in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 36, nº 1, Spring, pág. 1-5.

SANTAOLALLA, Isabel (2000), "New" Exoticisms. *Changing Patterns in the Construction of Otherness*, Atlanta: Editions Rodopi B.V..

SINGER, Beverly R. (2001), *Wiping the War Paint off Lens: Native American Film and Video*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

SINGH, Amritjit & SCHMIDT, Peter (2000), "On the Borders Between U.S and Postcolonial Theory" in *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity and Literature*, edited by Amritjit Singh e Peter Schmidt, pág. 3-69, Jackson: University Press of Mississippi.

SIOUI, Georges E. (1992) *For an Amerindian Autohistory*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

SLETHAUG, Gordon E. (2003), "Hurricanes and Fires: Cahotics in Sherman Alexie's Smoke Signals and The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven" in *Lit./F./Quarterly*, Vol. 31 nº2, Pág. 130 -140.

VIZENOR, Gerald (1998) *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*, Lincoln: University of Nebraska Press.

VIZENOR, Gerald, LEE, A. Robert (1999) *Postindian Conversations*, Lincoln: University of Nebraska Press.

YOUNGBERG, Quentin (2006), "Cultural Mediation and the Possibility of a Native Counter-Cinema" in *Studies in the Humanities*, Vol. 33: 2 (<http://www.questia.com/reader/printPaginator/554> - pág. 1-15).

## ANEXO

### Entrevista a Sterlin Harjo, Fevereiro 2010, via e-mail:

**1) What do you think about this idea of the “deconstruction of the Indian”? I mean, is this important for your work as an artist?**

I don't know, I mean it's not something that I think a lot about. I don't deny that some of my work helps deconstruct classical ideas of what an Indian is and/or can be, but at the same time the films are just an extension of who I am personally. Sometimes that is hard to understand, especially with academia because the study of a subject (a whole people in the case of indigenous studies or Native American Studies) begins on the outside and looks in. As a filmmaker, the subject matter that I depict comes from me... and I feel as though I'm inside looking out. Hope that makes sense. So, I am aware of the concept of "deconstructing the Indian" but it's not something that I can think about too much because then my work will turn out reactionary. I think my first film *Four Sheets to the Wind* is a bit reactionary in the way that I have the main character do everything that an "Indian" is not supposed to do. It's reactionary towards white society but also Native society. It's very taboo to show an Indian drinking, unless it's a film about the issue of alcoholism in Indian communities. I presented a young man who just liked to have a beer now and again. It wasn't an Issue driven film. It was a subtle reactionary film, which, for me is its downside. I was young, that's what I blame it on!

**2) What do you think are the main “wrong ideas”/ stereotypes/prejudices about Native-Americans? And where do you find them? (Films, literature, in a daily routine, etc).**

That we don't have a sense of humor. You find that in films, literature, and just popular opinion. Indians have a great sense of humor -- it's very dry. It involves a lot of teasing as well.

The other stereotypes are ones that we brought upon ourselves. So many films made by Indian people focus on the fact that we're Indian. It's like they are writing from white society's point of view. Everyone wants to be accepted so I chalk it up to just that... acceptance. The films are very issue driven or they are about identity. The characters are

always talking about being Indian or how Indian they are. It gets annoying. It's like, "just get on with it! We know you're Indian!"

**3) As a director, what is your main vehicle of expression? I mean, do you emphasize the narrative, the photography of the film, the work with the actors, etc., or everything in harmony?**

Well, so far it has been acting and story. Mainly because of budgetary restraints. It's hard to make a \$100,000 film look amazing. We do our best but there are limitations. The next one will be more focused on the visuals.

**4) What are you seeking to edify with your cinema? I mean, do you have a very specific message to or about Native Americans? Or, on the other hand, you prefer to explore the visuals instead of the critics through the story? Or is it another thing?**

I guess, if there is a message in my films, it's that we are still here as native people and we have great stories to tell. Our languages are dying and our numbers are shrinking but we are still here and we can still tell our stories. We survived, now take a peak and see what life is like.

## ÍNDICE REMISSIVO

**5th World** (Blackhorse Lowe, 2005) 2, 50-51, 53-55, 70

**Alexie, Sherman** (1966-) vi, viii, 2-3, 19-21, 25-26, 30-32, 34, 36-43, 45-47, 63-68

**Barking Water** (Sterlin Harjo, 2009) 2, 46, 50-53, 55, 69, 75

**Bhabha, Homi** (1949-) 9

**Blaeser, Kimberly M.** (1955-) 14

**Bordwell, David** (1947-) 17, 57, 59

**Brunner, Borgna**, 6

**Buscombe, Edward**, 4, 10-11, 39

**Business of Fancydancing, The** (Sherman Alexie, 2002) vi-viii, 2, 5, 25, 37, 39-43, 45, 47-48, 54, 63-68

**Churchill, Ward** (1947-) 4-5

**Cow Tipping: The Militant Indian Waiter** (Randy Redroad, 1992) 2, 26

**Dances with Wolves** (Kevin Costner, 1990) 7, 15

**Dowell, Kristin**, 1, 57-58

**Eyre, Chris** (1968-) vi, viii, 2-3, 16, 19-22, 25-26, 30-34, 36-37, 43, 60-62

**Fancy Dance**, 38-39

**Ford, John** (1894-1973) 4

**Four Sheets to the Wind** (Sterlin Harjo, 2007) 2, 50-53, 69-71

**Geiogamah, Hanay** (1945-) 40

**Godard, Jean-Luc** (1930-) 39, 41

**Goodnight Irene** (Sterlin Harjo, 2005) 2, 52, 72-73

**Harjo, Sterlin** (1979-) vi-viii, ix, 2-3, 5, 37, 46, 48, 50-56, 69, 71-73, 75, 80

**Harold of Orange** (Richard Weise, 1984) 13-15, 20, 24

**Hybridity**, 9

**Huhndorf, Shari M.** 7, 8

**Jr., Henry Louis Gates** (1950-) 13

**Kilpatrick, Jacquelyn**, 4, 10, 14, 18-19, 21-22, 34

**Krupat, Arnold**, 7, 19-20

**Laderman, David**, 21, 27, 29, 31

**Lee, Robert**, 10-12, 15, 38

**Leuthold, Steve**, vii, ix, 23, 49, 55

**Lowe, Blackhorse**, vi-ix, 2-3, 5, 37, 48, 50-51, 53-55, 70, 73-75

**Magdaleno, Jana Sequoya**, 8, 23, 46, 50

**Mediação cultural**, vi, 15-17, 19, 21, 24, 34

**Mimicry**, 9-10

**Momaday, N. Scott** (1934-) 20, 22

**Moore, David L.** 46-47

**New Age**, 8

**Orientalism**, 8

**Postindian**, vi, viii, 2-3, 5-7, 10-15, 19, 22-26, 32, 36-38, 55

**Radin, Paul** (1883-1959) 13-14

**Redroad, Randy**, 2-3, 26

**Remington, Frederic** (1861-1909) 3-4

**Road movie**, 21-22, 37

**Roof, Judith**, 9, 11

**Said, Edward W.** (1935-2003) 8

**Santaolalla, Isabel**, 11

**Schmidt, Peter**, 10, 20

**Searchers, The** (John Ford, 1956) 4

**Shush** (Blackhorse Lowe, 2003) 2, 53-55, 73-75

**Silko, Leslie Marmon** (1948-) 20, 46

**Singer, Beverly R.**, 16-18, 21, 58

**Singh, Amritjit**, 10, 20

**Signifying Monkey**, 13

**Smoke Signals** (Chris Eyre, 1998) vi, viii, 2, 5, 16, 21-27, 29-30, 32-34, 36-37, 43, 48, 60-62

**Sovereignty**, 10

**Trickster**, 2, 13-15, 20, 24

**Vanishing America**, 5, 27-28, 33

**Vizenor, Gerald** (1934-) vi, viii, 2, 9-15, 19-21, 24, 26, 32, 38

**Western**, 4, 9, 26-27, 40

**Wild West Show**, 39

**Youngberg, Quentin**, 15-21, 23, 25, 33-34, 37, 39, 41, 47

**Zimmerman, Larry J.**, 22